VON WILHELM LEIBL BIS LOVIS CORINTH

Pastelle, Aquarelle und Zeichnungen (1865 – 1925)
aus der Sammlung Georg Schäfer in Schweinfurt

Altes Rathaus der Stadt Schweinfurt
28. Oktober – 27. November 1983

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg
13. Januar – 11. März 1984

Kunsthalle zu Kiel
der Christian-Albrechts-Universität
und Schleswig-Holsteinischer Kunstverein
zu Gast im Stadtmuseum Warleberger Hof
8. April – 3. Juni 1984

Städtische Kunstsammlungen Augsburg
in der Toskanischen Säulenhalle
des Zeughauses
16. Juni – 29. Juli 1984

Es ist leider eine Tatsache, daß die zeichnenden Künste von seiten des Publikums stiefmütterlich behandelt werden, obgleich sie ein besonderes Interesse beanspruchen dürften. Denn wie der Stift williger den Intentionen des Künstlers folgt, so gibt die Zeichnung einen mehr unmittelbaren Einblick in sein Schaffen. Die Frische der Zeichnung geht leider nur oft unter der langen Arbeit und der Schwere der zu bewältigenden Öltechnik verloren.

Freilich stellt die Zeichnung größere Ansprüche an die mitwirkende Phantasietätigkeit des Beschauers, weil in ihr das, was der Künstler hat ausdrücken wollen, nur angedeutet ist.

Aber erst wer in die Hieroglyphenschrift der Zeichnung eingedrungen ist, wird das vollendete Kunstwerk ganz verstehen.

Max Liebermann
in einer Rede zur Eröffnung der Ausstellung der Berliner Sezession im Frühling des Jahres 1901.

VON WILHELM LEIBL BIS LOVIS CORINTH

Pastelle, Aquarelle und Zeichnungen
1865 bis 1925
aus der Sammlung Georg Schäfer
in Schweinfurt

1983–1984

Konzeption: Jens Christian Jensen
in Zusammenarbeit mit
Bruno Bushart und
Wulf Schadendorf

Katalogredaktion
und -gestaltung: Jens Christian Jensen

Katalog-
bearbeitung: Bruno Bushart (B. B.)
Jens Christian Jensen (J. C. J.)
alle anderen Lebensläufe,
Bearbeitungen
sowie Literaturangaben:
Jürgen Ostwald, Kiel (J. O.)

Printed in Germany. Alle Rechte vorbehalten.
© Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt
Druck: Weppert KG, Schweinfurt

Inhalt

7 Zum Geleit

8 Jens Christian Jensen: Einführung in die Ausstellung

13 Wulf Schadendorf: Wohin mit dem Jugendstil?

16 Jürgen Ostwald: Zeichnen als Gewerbe

18 Über Aquarelle, Zeichnungen und Pastelle, zeitgenössische Äußerungen, Kritiken, Betrachtungen, Dokumente

35 **Die ausgestellten Werke**

Die Künstler – in alphabetischer Reihenfolge:

Franz Alt, Nr. 10
Rudolf von Alt, Nr. 7–9
Theodor Alt, Nr. 13
Paul Baum, Nr. 91–93
Arnold Böcklin, Nr. 79
Bernhard Buttersack, Nr. 55
Lovis Corinth, Nr. 131–135
Fritz Erler, Nr. 94, 95
Louis Eysen, Nr. 14, 15
Otto von Faber du Faur, Nr. 51
Anselm Feuerbach, Nr. 80, 81
Otto Greiner, Nr. 96–98
Eduard von Grützner, Nr. 56–58
Hugo von Habermann, Nr. 99–101
Karl Haider, Nr. 16
Rudolf Hirth du Frênes, Nr. 17, 18
Ludwig von Hofmann, Nr. 102
Arthur Kampf, Nr. 50
Edmund Kanoldt, Nr. 1
Friedrich August von Kaulbach, Nr. 59
Gustav Klimt, Nr. 103–106
Max Klinger, Nr. 107–109
Wilhelm Leibl, Nr. 19–28
Walter Leistikow, Nr. 120, 121
Franz von Lenbach, Nr. 60, 61
Max Liebermann, Nr. 111–119
Ludwig von Löfftz, Nr. 62
Emil Lugo, Nr. 83
Hans von Marées, Nr. 82
Karl Mayr-Graz, Nr. 63
Adolph von Menzel, Nr. 31–38
Pius Ferdinand Messerschmitt, Nr. 64
Paul Friedrich Meyerheim, Nr. 39
August Xaver Karl von Pettenkofen, Nr. 11, 12
Philipp Röth, Nr. 84, 85
Rudolf Schick, Nr. 2
Fritz Schider, Nr. 29
Egon Schiele, Nr. 110
Gustav Schönleber, Nr. 86
Adolf Schreyer, Nr. 52–54
Raffael Schuster-Woldan, Nr. 65
Franz Skarbina, Nr. 48, 49
Max Slevogt, Nr. 122–125
Johann Sperl, Nr. 30
Carl Spitzweg, Nr. 3–6
Johann Gottfried Steffan, Nr. 66, 67
Wilhelm August Theodor Steinhausen, Nr. 87
Robert Sterl, Nr. 126
Hans Thoma, Nr. 88–90
Fritz von Uhde, Nr. 127–129
Lesser Ury, Nr. 130
Josef Wenglein, Nr. 68–71
Anton von Werner, Nr. 43–47
Fritz Werner, Nr. 40–42
Josef Willroider, Nr. 72–73
Ludwig Willroider, Nr. 74
Joseph Wopfner, Nr. 75–77
Heinrich von Zügel, Nr. 78

Die Künstler nach Geburtsdaten:

1808 Carl Spitzweg
1812 Rudolf von Alt
1815 Adolph von Menzel
1815 Johann Gottfried Steffan
1821 Franz Alt
1822 August Xaver Karl von Pettenkofen
1827 Arnold Böcklin
1827 Fritz Werner
1828 Otto von Faber du Faur
1828 Adolf Schreyer
1829 Anselm Feuerbach
1836 Franz von Lenbach
1837 Hans von Marées
1838 Josef Willroider
1839 Hans Thoma
1840 Emil Lugo
1840 Rudolf Schick
1840 Johann Sperl
1841 Philipp Röth
1842 Paul Friedrich Meyerheim
1843 Louis Eysen
1843 Anton von Werner
1843 Joseph Wopfner
1844 Wilhelm Leibl
1845 Edmund Kanoldt
1845 Ludwig von Löfftz
1845 Josef Wenglein
1845 Ludwig Willroider
1846 Theodor Alt
1846 Eduard von Grützner
1846 Karl Haider
1846 Rudolf Hirth du Frênes
1846 Fritz Schider
1846 Wilhelm August Theodor Steinhausen
1847 Max Liebermann
1848 Fritz von Uhde
1849 Hugo von Habermann
1849 Franz Skarbina
1850 Friedrich August von Kaulbach
1850 Karl Mayr-Graz
1850 Heinrich von Zügel
1851 Gustav Schönleber
1857 Max Klinger
1858 Lovis Corinth
1858 Bernhard Buttersack
1858 Pius Ferdinand Messerschmitt
1859 Paul Baum
1861 Ludwig von Hofmann
1861 Lesser Ury
1862 Gustav Klimt
1864 Arthur Kampf
1865 Walter Leistikow
1867 Robert Sterl
1868 Fritz Erler
1868 Max Slevogt
1869 Otto Greiner
1870 Raffael Schuster-Woldan
1890 Egon Schiele

Zum Geleit

Mit dieser Ausstellung setzt die Sammlung Georg Schäfer ihre Ausstellungsreihe zur deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts fort. Wie in den vorausgegangenen Veranstaltungen möchte sie damit wiederum einen Beitrag zur wissenschaftlichen Aufarbeitung dieses für unsere Zeit so interessanten und bedeutungsvollen Abschnitts der Kunstgeschichte leisten.

Georg Schäfer war einer der ersten Sammler, der die Werke deutscher Künstler vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts in ihrer Bedeutung für unsere Gegenwart erkannt hatte. Von seiner Leidenschaft als Sammler gingen wesentliche Anregungen für die Ausstellungstätigkeit und für die kunsthistorische Forschung aus.

Mit diesem Katalog und der jetzigen Ausstellung wird eine Auswahl aus dem Bestand der Zeichnungen unserer Sammlung vorgestellt. Sie soll die bisherigen Ausstellungen ergänzen, indem sie die Aufmerksamkeit auf eine Gattung der Bildkunst lenkt, die in das Zentrum künstlerischen Gestaltens führt, trotzdem aber immer noch viel zu wenig bekannt ist.

Die Vorbereitung der Ausstellung lag in Händen des wissenschaftlichen Beirats unserer Sammlung unter der Federführung von Herrn Professor Dr. Jens Christian Jensen und unter Mitarbeit von Herrn Jürgen Ostwald. Wir danken allen Beteiligten für ihre Tätigkeit. Wir freuen uns, daß die Ausstellung im Jubiläumsjahr der Firma Kugelfischer in Schweinfurt eröffnet wird, danach wird sie von den Museen in Nürnberg, Kiel und Augsburg übernommen.

Familie Schäfer

Jens Christian Jensen

Einführung in die Ausstellung

Ausgangssituation:

Diese Ausstellung von Zeichnungen deutscher, dazu einiger österreichischer und schweizerischer Künstler, Zeichnungen, die zwischen 1860 und 1925 entstanden sind, setzt die Präsentation der Sammlung Georg Schäfer fort, die 1965 im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg mit der spektakulären Schau »Klassizismus und Romantik in Deutschland« begann. In jener und in den meisten folgenden Ausstellungen der Sammlung stand die Malerei des 19. Jahrhunderts im Mittelpunkt, die durch Pastelle, Aquarelle und Zeichnungen jeweils sporadisch ergänzt wurde. Ausnahme war die dem Werk Adolph Menzels gewidmete Übersicht, in der erstmals Zeichnung und Druckgraphik überwogen (»Adolph Menzel. Realist – Historist – Maler des Hofes«, Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, in Verbindung mit der Kunsthalle Bremen, der Kunsthalle zu Kiel und dem Museum für Kunst und Kulturgeschichte in Lübeck, Schweinfurt 1981).

Die Sammlung Georg Schäfer ist ständig mit einem ausgewählten Gemäldebestand in der Öffentlichkeit gegenwärtig durch die 1977 begründete Einrichtung einer umfangreichen Abteilung Deutscher Malerei im 19. Jahrhundert im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und durch die im Georg-Schäfer-Saal der Neuen Pinakothek in München seit 1981 gezeigten Gemälde dieser Epoche. Wer also Hauptwerken der Sammlung begegnen möchte, hat dazu in diesen beiden Museen die Möglichkeit.

Die Zeichnungensammlung in Schweinfurt hingegen ist wenig bekannt. Einzelnes oder bestimmte kleinere Gruppen sind als Bestandteil oder als Leihgaben für monographische oder thematische Ausstellungen öffentlich gemacht worden, – im Zusammenhang wurde jedoch bisher nie ein größerer Bestand ausgestellt. Hier setzt unsere Auswahl ein. Der Zeitraum ist nicht zufällig so abgesteckt worden. Wir – meine Beiratskollegen und ich – wollten im Auftrag und mit Zustimmung der Familie Schäfer nicht allein die Betonung auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts legen, weil sowohl die Gemälde bis 1850 als auch – allerdings wesentlich eingeschränkter – Zeichnungen der Sammlung durch Ausstellungen ausführlicher veröffentlicht worden sind als die nach der Jahrhundertmitte entstandenen Werke. Wir wollten durch diese Veranstaltung eine wirkliche Ergänzung und Ausweitung des in der Öffentlichkeit Bekannten erreichen.

Zur Auswahl:

Die Pastelle, Aquarelle und Zeichnungen wurden von mir aus einem umfangreichen Bestand in einer circa 300 Blatt umfassenden Vorauswahl herausgezogen. Auge und Rat meiner Beiratskollegen führte dann zu dieser Zusammenstellung von 135 Blättern. Wir sind also gleichsam als eine Art Jury vorgegangen, deren Urteil naturgemäß subjektiv und begrenzt ist, nicht nur, weil der Bestand selbst Zwänge auferlegt, nicht nur, weil wir ein möglichst stimmiges, überschaubares Gesamtbild der Ausstellung erreichen wollten, sondern weil jedes Jurymitglied auch seine spezifischen Vorlieben, Kenntnisse und Erkenntnisse im Umgang mit den Originalen eingebracht hat. Wir haben dabei grundsätzlich Abstand genommen, bedeutende Namen den unbekannteren vorzuziehen. Immer ging es uns um das Werk selbst, über das wir, indem wir es jeweils in die Hand nahmen, diskutierten. Unsere Urteile wurden also nicht vom Schreibtisch aus, nicht vor Fotos, sondern vor den Originalen gefunden. Da dieses Vorgehen heute selten zu werden beginnt, sei es ausdrücklich erwähnt.

Die Auswahl wurde natürlich ganz erheblich durch die Sammlung selbst bestimmt. Oft stehen hinter den aufgenommenen Blättern ganze Sammlungskomplexe – das trifft zum Beispiel für Max Liebermann, Philipp Röth, Adolf Schreyer, Carl Spitzweg, Josef Wenglein und Joseph Wopfner zu –, manchmal ist das einzige oder die beiden Werke, die sich von dem Künstler in der Sammlung befinden, in die Ausstellung gekommen, und zwar immer dann, wenn sie uns in der Qualität überzeugten – solches gilt etwa für Arnold Böcklin, Ludwig von Hofmann, Franz von Lenbach, Egon Schiele, Robert Sterl und Heinrich von Zügel. Wir haben dann deutlich Schwerpunkte gesetzt, wenn es das Niveau eines Komplexes forderte. So bilden die Folgen von Lovis Corinth, Gustav Klimt, Wilhelm Leibl, Max Liebermann, Max Slevogt, Josef Wenglein und Anton von Werner (die Auswahl Menzel ist bewußt sehr knapp gehalten) zentrale, den Betrachter leitende exemplarische Werkübersichten, die zum längeren Verweilen einladen und ein tieferes Eindringen nahelegen. Um diese Werkfolgen ordnet sich das zugehörige Einzelne. So sind Gruppierungen wie selbstverständlich entstanden, die die Ausstellung kunsthistorisch sinnvoll strukturieren. Diese Gruppierungen fügen sich aber in ihrer Abfolge wiederum so zwanglos aneinander, daß die lebendige schöpferische Substanz und die damals tatsächlich herrschende Unruhe des Verschiedenen, die unvereinbare Anschauungen und disparate künstlerische Konzepte in oft heftigen Auseinandersetzungen gegeneinander stellten, nicht über kunsthistorischer Systematisierungsmanie verlorengehen. Es schien uns richtig, diese Strukturierung auch im Katalog anschaulich zu machen und von einer alphabetischen Ordnung abzusehen.

Zum Katalog:

Die Bearbeitung des Kataloges lag zum wesentlichen Teil in den Händen von Jürgen Ostwald, der sich der schwierigen Aufgabe mit Hingabe und Akribie angenommen hat. Schwierig deshalb, weil sich bei jeder Bearbeitung von Zeichnungen dieses Zeitraums herausstellt, wie wenig das

Gebiet der Zeichnung sowohl während der Lebenszeit der Künstler als auch nach ihrem Tod und bis heute kunsthistorisch bearbeitet worden ist. Selbst für wirkungsreichste deutsche Künstler – ich nenne nur Lovis Corinth, Max Klinger, Wilhelm Leibl, Egon Schiele, Robert Sterl, Max Slevogt und Hans Thoma – gibt es bisher keine systematischen, katalogmäßig vollständigen Arbeiten, die das zeichnerische Werk erfassen, – einiges wenige ist hier und da in Vorbereitung, zum Beispiel für Gustav Klimt und Hans von Marées, über das zeichnerische Werk Max Liebermanns gibt es eine ungedruckte Dissertation. Dieser Tatbestand steht in einem merkwürdigen Mißverhältnis zur gründlicheren Aufarbeitung druckgraphischer Oeuvres, – vermutlich hat die gegenüber der zeichnerischen Produktion überschaubarere Ausgangslage zu dieser Eigentümlichkeit geführt. Für die übrigen Künstler ist die Forschungslage in der Regel noch weitaus dürftiger, für viele hat sie noch kaum begonnen. Es mußten also entlegene Aufsätze, Zeitschriftentexte und Ausstellungskataloge herangezogen werden. Im ganzen hat sich wiederum gezeigt, daß unsere Kenntnis der künstlerischen Fakten im 19. Jahrhundert erschreckend lückenhaft ist und dies, obwohl seit nun 20 Jahren dieses Jahrhundert zumal in Deutschland im Mittelpunkt der kunsthistorischen Forschung steht. Den vielen thesenhaften Überblicken und thematischen Veröffentlichungen über dieses Gebiet steht ein geradezu grotesker Mangel an tatsächlicher Werkkenntnis gegenüber. Offenbar ist unsere Zeit, die gern auf den emsigen positivistischen Sammel- und Sichtungseifer des 19. Jahrhunderts herabblickt, nicht geduldig und fleißig genug, um den Dschungel zu kultivieren. Wir sprechen und schreiben lieber so obenhin, indem wir von Hauptwerk zu Hauptwerk balancieren, – von der Fülle der Talente und Begabungen und deren oft überbordenden Produktionen wissen wir kaum etwas. Insofern möchte dieser Katalog eine Lücke eher sichtbar machen als schließen.

Hinzukommt, daß schon im 19. Jahrhundert die Zeichnung in Ausstellungskritiken und in monographischen Veröffentlichungen mehr als illustratives Beiwerk zitiert, denn als eigenständige Gattung ernst genommen worden ist. Selbst nach 1890, als große Ausstellungen von Aquarellen und Zeichnungen als Einzelveranstaltungen oder innerhalb von Malerei-Übersichten üblich geworden waren, wurden diese zwar gesondert besprochen, aber kaum eingehend kritisch gewürdigt. Es zeigt sich daran, daß sich bei steigender Beliebtheit des Zeichnens und der Zeichnung weder die Kunstkritik noch die Kunstwissenschaft eingehender mit dieser in ihrer Zeit überreich produzierter Gattung auseinandergesetzt haben.

Erst seit einem Jahrzehnt gibt es für bedeutende Graphische Sammlungen in öffentlichem Besitz wissenschaftliche Kataloge, die den jeweiligen Bestand des gesamten 19. Jahrhunderts erfassen. Aber bisher haben lediglich die Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, das Kunstmuseum Düsseldorf, jüngst das Kunstmuseum Basel und – dies die arbeitsintensivste und staunenswerteste Katalogarbeit von Rudolf Theilmann – die Karlsruher Kunsthalle derartige Verzeichnisse herausgegeben. Bedenkt man, welche zum Teil umfangreichen und bedeutenden Bestände in den vielen öffentlichen Sammlungen bewahrt werden, so ergibt sich auch hier ein erschreckendes Defizit.

Unser Katalog tappt deshalb bei einigen Künstlern ziemlich im Dunkeln und konnte nur das festschreiben, was hier und da mitgeteilt oder was in den zwei, drei Monaten der Bearbeitung möglich war aufzufinden. Dennoch hoffen wir, einen Beitrag zur Erforschung des Zeichnens im 19. Jahrhundert geleistet zu haben.

Über das Zeichnen:

Handzeichnungen – disegno – dessin: diese Benennungen bedeuten nichts anderes als »Zeichen-Setzen«. Indem der Künstler mit Stift oder Kreiden, mit Griffel oder Kiel, möglicherweise sogar mit dem Pinsel oder direkt mit seinen Händen »zeichnet«, seine Zeichen auf Bogen, Blatt, Pappe, Wand, auf irgendeine Fläche setzt, stellt er die Handzeichnung her. Handzeichnung bedeutet aber wie im Französischen oder Italienischen auch, daß wir es mit einem Entwurf, mit der Notation einer Bildidee zu tun haben, nicht mit dem Ganzen, Vollendeten. Handzeichnungen stehen also oft am Beginn eines Bildes, einer Skulptur, und sie können verschiedene Stufen eines Bildgedankens be-zeichnen, die schließlich zum vollendeten Bild führen. Sie können jedoch auch für sich stehen als selbständiges, reines Stenogramm einer Imagination, die keiner Weiterführung bedarf. Sie können als Studienmaterial für ein Bild nutzbar gemacht werden, können Details klären, Einzelheiten der Natur vor der Natur sorgfältig aufnehmen, um sie später ins Bild einzubringen. Zeichnungen können also einem in anderem Material errichteten Kunstwerk dienstbar gemacht werden, und sie können autonom für sich bestehen. Sie können einen momentanen Eindruck festschreiben oder sich im Festschreiben dessen erinnern. Sie können nebenbei entstehen als ein »Nur-Eben-So«, oder sie können etwas ganz Bestimmtes präzise erläutern in dem Sinne: So meine ich es – so habe ich es mir vorgestellt – das habe ich vor zu bilden. Handzeichnungen können Ungefähres und Unbewußtes gleichsam bewußtlos notieren. Sie können wie unter Zwang dem Diktat einer Eingebung oder einer Emotion gehorchen, sie sind auch Konzept, sind Projektionen utopischer Vorstellungen.

Zeichnung, das ist auch eine andere, vergeistigte Form von Handschrift, das Zeichnen und das Schreiben sind beide gleichermaßen persönlichste Äußerungen des Menschen, als solche werden sie als ausdrücklich bezeugtes authentisches Dokument des Menschen nicht nur bei Urkunden und Unter-Zeichnungen mit besondere Bedeutung belegt. Seit der Renaissance weisen die Künstler einander ihre »Hand«, das heißt, ihre persönliche Auffassung von innerer Konfession und äußerer Welterfahrung, indem sie Handzeichnungen austauschen. Auch gilt seitdem die Zeichnung als Werkzeug und Visitenkarte des Genies. Sie enthält den Funken, den meßbaren Impuls, der das Werk des Künstlers wie eine Quelle speist. Zeichnung ist also unmittelbarer Ausdruck und vitale Befreiung von andrängenden Imaginationen.

Das Zeichnen hat mit Magie zu tun, mit dem Setzen von Zeichen des Bannes und der Abwehr, – vermutlich ist dies der urmenschliche Ursprung alles Zeichnens, als Schrift und Zeichen ein und dasselbe waren. Man ist gezeichnet oder man zeichnet jemanden oder etwas, um es zu strafen oder zu besitzen. Darin wird eine doppelte Funktion des Zeichnens sichtbar: Wie keine andere Gattung der bildenden Kunst kann das Zeichnen abgrenzen, Grenzen bestätigen, und es kann Grenzen verletzen, Terrain erweitern, ja sich verselbständigen auf einem Gebiet, das, je nachdem wie eng oder wie umfassend man den Kunstbegriff sieht,

entweder bisher außerhalb der Kunst lag oder zumindest den geltenden Kunstbegriff bis zum Äußersten ausreizt.

Schon lange wünsche ich mir ein Buch, in welchem Weihekreuze in Kirchen des Mittelalters in Abbildungen gesammelt wären. Mich haben diese Zeichen immer gefesselt als unmittelbarer künstlerischer Ausdruck: Sie vereinen objektive stempelhafte Form mit subjektivem, fast persönlichen handschriftlichen Duktus; sie erfüllen eine festgelegte liturgische Funktion und weisen auf einen magisch-religiösen Bereich, sind damit also erfüllt von absoluter symbolischer Bedeutung. Sie bilden endlich nicht ab und sind dennoch dem Wissenden Signatur komprimierter Wirklichkeit. Sie haben als geschriebene Zeichen Elementares mit Kunst zu tun.

Vielleicht stand am Anfang nicht das Wort, sondern das Hand-Zeichen, welches noch alle Definitionen in Fülle in sich vereinigte, Definitionen, aus denen man im Gang der Kunstgeschichte nur einige als für die Handzeichnung charakteristisch ausgelesen hat. Heute, so scheint es, kehren wir zu dieser ursprünglichen Bedeutungsfülle zurück. Das wird evident, wenn wir uns Zeichnungen von Paul Klee, André Masson, Josef Beuys, Telefonzeichnungen von Sigmar Polke, verschwebende Blätter von Peter Brüning und Gerhard Hoehme, Schraffuren von Hetum Gruber und Adolf Wölfflis Schriftbilder vor Augen führen. Wir leben heute offenbar in einer Zeit, in der das Elementare des menschlichen Geistes und Seins immer stärker ins Bewußtsein tritt, weil es sich gegen eine lebensfeindliche Welt verteidigen muß. Der Künstler, dem das Vollendete zumeist in widriger Zeit versagt ist, be-zeichnet den Standort seiner Existenz. Zeichnen bedeutet ihm deshalb Umfassendes, Zeichnen eröffnet ihm die größte bestehende Möglichkeit, sich auszudrücken...

Zeichnen in Deutschland in den Jahrzehnten von 1860 bis 1925 – Abgrenzungen:

Sieht man von dieser Um-Schreibung des Zeichnens zurück auf das 19. Jahrhundert, so muß man zuerst feststellen, daß zumal in Deutschland die Zeichnung seit um 1850 im Dienst des fertigen (ich vermeide: vollendeten) Kunstwerks stand. Das war in der ersten Hälfte des Jahrhunderts durch die Kunsttheorie des Klassizismus, die den »denkenden« Künstler verehrte, dessen Bild-Gedanken sich am reinsten in der Linie ausdrückten, noch grundsätzlich anders gewesen. Auch die Romantiker, sowohl Runge und Friedrich als auch die Nazarener um Overbeck, Schnorr von Carolsfeld und Cornelius, die Schüler Joseph Anton Kochs wie Carl Philipp Fohr und Franz Horny sahen Zeichnung und Gemälde in etwa gleichem Rang: die innere Wahrheit, »Herz, Seele, Empfindung« waren entscheidend, nicht die Machart, nicht die Ausführung. Philipp Otto Runge stellte sogar schon eine für die Kunst im 20. Jahrhundert fruchtbare, damals revolutionäre These auf: »Mein Wille ist es, wo möglich zu bewirken, daß man lieber Fehler in der Ausführung übersieht, als in dem Gedanken« (1801), – das heißt nichts anderes, als daß die Niederschrift der Bildidee das Entscheidende war, sie konnte im skulpturalen Bozzetto, in einer gezeichneten Studie ebenso gut erscheinen wie in der ausgeführten Skulptur, in Gemälde oder Wandbild.

Der Einbruch des Realismus um 1840 hatte nun aber wieder eindeutig unterschieden zwischen Vorarbeit und Bild, Studie und Ausführung. Getragen wurde diese Anschauung nicht zuletzt durch die Akademien, die seit um 1800 zunehmend das künstlerische Streben und den Bereich Kunst und Öffentlichkeit bestimmten, kanalisierten und mit Regeln eingrenzten. Das hieß auch, die Gattungen der Bildkunst in eine Rangfolge zwingen, an deren Anfang die Zeichnung figurierte, deren Spitze die große gemalte Figurenkomposition religiösen oder geschichtlichen Inhalts bildete, eine Rangfolge, die schon seit der Renaissance bestand, aber nie in derartiger pedantischer Einengung publiziert und praktiziert worden war.

Selbst die Künstler, die sich wie zum Beispiel die Landschafter sehr oft dieser Nomenklatur entzogen und außerhalb der Akademien arbeiteten, hielten an dieser Rangordnung insofern fest, als sie ihre Zeichnungen als Studien-Material benutzten, nicht etwa als andere Ausdrucksmöglichkeit dem Malen gleichstellten. Das bürgerliche Publikum forderte überdies vom Künstler diese Unterscheidung, denn es wollte Malerei, Farbe, den Goldrahmen, – darin erfüllte sich ihre Kunsterwartung, wozu denn auch das penibel aufgeführte Aquarell (für den schmaleren Geldbeutel) gerechnet wurde. Malerei war überdies als Wertanlage vertrauenserweckender, sie war nicht nur repräsentativer, sondern versprach auch dauerhafte Erhaltung, die auch noch den Erben zugute kam. Vor diesem Hintergrund ist die Aktualität des »Berichts der englischen Regierungskommission über die Haltbarkeit der Aquarellfarben« (siehe unter: Zeitgenössische Äußerungen... S. 19 ff.) zu sehen.

Die Umfrage der Zeitschrift »Die Gegenwart« aus dem Jahre 1896 (siehe unter: Zeitgenössische Äußerungen... S. 21 ff.) setzt dieser Abwertung des Zeichnens ein Ende. Denn im Grunde geht es ja nicht um Sinn oder Sinnlosigkeit des Zeichnens nach Gipsabgüssen (zumeist antiker griechisch/römischer Skulpturen), sondern es steht zur Debatte, wieweit das Zeichnen lediglich als Instrument des Einübens dem Künstler nützlich sein oder wieweit es seinem schöpferischen Impuls schaden könne. Der Münchner Tierspezialist Heinrich Zügel hat eine durchgehende Tendenz der Antworten »fortschrittlicher« Künstler auf die Formel gebracht: »Hervorragend Begabten schadet es zwar nichts, wird sie aber langweilen und nicht zum Fortschreiten veranlassen wie das lebende Modell«. – Zeichnen nach Gips ist damit als Übung für »minder begabte Menschen« abgestempelt. Das eigentliche Zeichnen aber als Mittel, sich der Wirklichkeit zu versichern, soll »vor der Natur«, vor dem nackten Menschen, das heißt in und vor der Wirklichkeit selbst geschehen.

Aber diese Umfrage und ihre Antworten muten fast gespenstisch an, wenn man daran denkt, daß Odilon Redon (1840–1916) schon 1878 in seinem Tagebuch anmerkt: »Die Kunst ist gleich einer Blüte, die sich außerhalb aller Regel frei entfaltet«. Für ihn ist Natur die elementare Schöpfung, die uns umgibt und trägt und die der menschliche Geist, indem er sie erkennt, erweckt, er »im Mittelpunkt einer Unendlichkeit, deren Mysterium nicht mehr und nicht weniger undurchdringlich« ist (Brief 1877/78). Und er bekennt sich zum Zeichnen als der ihm angemessenen Möglichkeit, durch die »Gesetze des künstlerischen Organismus« die »Folterungen der Phantasie zu zügeln«. Er schreibt in seinem »Bekenntnis eines Künstlers« (A Soi-Même): »Zwar verlockte es mich anfänglich oft, sichtbare Objekte nach der Auffassung früheren Sehens (– dem üblichen Studium nach der Natur mittels Zeichnen – Anm. J. C. J.) nachzubilden, weil man soweit wie möglich alles erfahren sollte. Heute aber, aus einem reifen Bewußtsein, spreche ich es

nachdrücklich aus: Meine gesamte Kunst beschränkt sich auf die alleinigen Hilfsmittel des Hell-Dunkels; viel verdankt sie auch den Wirkungen der abstrakten Linie, dieser aus tiefen Quellen kommenden Kraft, die unmittelbar ins Geistige zielt. Die suggestive Kunst könnte nichts hervorbringen, nähme sie nicht ihre Zuflucht zu den geheimnisvollen Spielen der Schatten und dem Rhythmus geistig begriffener Linien.« Damit greift Redon zurück auf Erkenntnisse und Erfahrungen der deutschen und der französischen Romantik, führt Gedanken weiter, die von Runge und Friedrich - und besonders in der romantischen Literatur beider Nachbarländer - gedacht worden sind.

Redon ist ein Beispiel dafür, wie akademisch, wie traditionell und im gewissen Sinne wie eng es im nachmärzlichen, dann kaiserlichen Deutschland zuging. Das Beispiel zeigt auch, wohin die Entwicklung wies, nämlich auf die Befreiung von akademischer Lehre, auf das Vertrauen des Künstlers in sich selbst, ein Vertrauen, aus dem allein er die Kraft schöpfte, sich gegen eine blinde Öffentlichkeit durchzusetzen. Jetzt dient die Zeichnung nicht mehr der »höheren« Gattung der Malerei, sondern sie dient dem Künstler, dient »nur noch der Darstellung des eigentlichen Einfalls in Freiheit« (O. Redon, »A Soi Même«). Zeichnung ist nun Idee pure, in der sich jede Bildimagination zum erstenmal konkretisiert. Ja die Zeichung wird in die Malerei übertragen, zuerst durch Henry Toulouse-Lautrec, dann durch Edvard Munch, dessen Satz, man müsse »große Leinwände wie Studien behandeln«, ein spontanes, zeichnerisches Element als entscheidende, treibende Kraft unmittelbar in die Malerei einbindet unter Verlust des Ideals der Vollendung. Zum erstenmal ist hier nicht nur eine Gleichstellung von Malerei und Zeichnung vollzogen - Liebermann: »Malen ist nur Zeichnen mit anderem Material« -, sondern es deutet sich eine Umwertung an, die das Zeichnen über das Malen setzt, eine Umwertung, die nicht nur bis heute andauert, sondern sich ständig verschärft. - Unsere Ausstellung zeigt etwas von dieser Befreiung in den Blättern Liebermanns, Slevogts und vor allen in den Aquarellen von Lovis Corinth, wo der ungestüme zeichnerische Duktus in die Farben fährt wie ein plötzlich ausbrechender Sturm. Die Handschrift bestimmt Verlauf und Organisation der Farben. Diese Befreiung, die in Deutschland in den 90er Jahren einsetzte und begleitet wurde von einer Wiederentdeckung von Holzschnitt, Radierung und Lithographie, hat auf breiter Basis zu einer Neubewertung des Zeichnens und der Zeichnung geführt.

Die Leistung:

Sind deshalb die Zeichnungen Menzels, Leibls, Greiners, Schreyers, Wopfners und all der anderen nun als rückständig, künstlerisch damit etwa als beschränkt anzusehen? Das ist nicht der Fall! So gewiß es ist, daß die Kunstsituation in Deutschland keine Möglichkeit bot, aus den zeitgemäßen Kunstanschauungen auszubrechen und eine neue Konzeption dessen, was Kunst zu leisten habe, zu entwerfen, so sicher die in dieser Richtung zielenden neuen Anstöße von Frankreich (und England), nicht von Deutschland ausgingen, so großartige Begabungen haben doch die Deutschen in diesem Zeitraum aufzuweisen. Es waren keine Revolutionäre, aber ernste und besessene Künstler. Und da wir den Fortschrittsglauben des 19. Jahrhunderts, der weit ins 20. Jahrhundert - auch bei den Kunstinterpreten - hineingewirkt hat, nicht mehr teilen, wiegen Besessenheit und Ernst der Deutschen diesen Mangel an Innovation allemal auf. Doch gibt dieser Tatbestand zu denken: Offenbar besaßen die Deutschen im 19. Jahrhundert - mit ihrer eigenen Geschichte eigensinnig und unvernünftig emotional beschäftigt wie in keinem Jahrhundert ihrer Existenz zuvor - eine tiefe Sehnsucht, sich ihrer Welt zu versichern. Der immense Aufschwung der Zeichnung und des Zeichnens mag sich auch daraus erklären. Nicht nur die Künstler, auch die »gebildeten Stände« zeichneten, beobachteten, hielten fest, versicherten sich des Geschauten.

Gewiß, dieses ins Uferlose ausschweifende Zeichnen, das wir in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts beobachten, betraf nicht nur Deutschland, sondern es tritt gleichermaßen in Frankreich und England auf. Es hängt allgemein mit den neuen Möglichkeiten der Reproduktion und mit dem Bedürfnis der wachsenden Bevölkerung (vor allem in den Städten) zusammen, durch illustrierte Tageszeitungen, Zeitschriften, Wochen- und Familienblätter unterhalten und unterrichtet zu werden. Diese Illustrationssucht hat Riesen-Oeuvres hervorgebracht (Doré, Gavarni, auch Ludwig Richter). Die bekannten Künstler halten dabei jedoch nur die sichtbare Spitze eines Eisberges, dessen bis heute kaum abmeßbarer unsichtbarer Teil von den vielen Illustratoren und von den für die Reproduktion arbeitenden Zeichnern gebildet wurde.

Eines läßt sich jedoch feststellen: in Deutschland wird das Phantastische, Unwirkliche, Überreale, auch das Bedrohliche gerade in der Zeichnung fast ganz ausgeklammert. Im Gegensatz zur graphischen Produktion in Frankreich herrschen in Deutschland Naturalismus und Realismus eindeutig vor. Die Deutschen wollten offenbar des Sichtbaren habhaft werden, - fast ist man versucht zu sagen: koste es was es wolle. Sie hingen einem Materialismus des Sichtbaren, Faßbaren, des Banal-Wirklichen an, - der sehr wohl mit der Gesinnung der »Gründerzeit« des Wilhelminischen Deutschland zwischen 1870 und 1890 zusammenstimmt. Der »Idealismus« eines Feuerbach, Marées, Böcklin bestätigt als Bildungskunst diese Einschätzung nur. Entweder blieb man in der materialistischen Sicht auf die Wirklichkeit befangen oder man stellte sich außerhalb, flüchtete in Literatur, eigene Mythologien oder verschrieb sich dem antiken Schönheitskanon, eine freilich heroische Flucht, die großartige Werke hervorgebracht hat. Max Klinger nimmt als erster Künstler in Deutschland mit seiner Graphikfolge »Paraphrase über den Fund eines Handschuhs« (1881) auf höchstem Niveau die von Goya und den Franzosen begründete Darstellung der Nachtseiten des Daseins, der Ängste und Schrecken des eigenen Herzens und einer unerbittlichen Umwelt auf, klärt sie allerdings, idealisiert, drängt zu Symbolismen, verläßt aber den Boden realistischer Auffassungen. Es ist kein Wunder, daß seine Kunst in Deutschland - zumal in Berlin - umstritten blieb, denn erst in den 90er Jahren wurden auch in Deutschland die geistigen und bildkünstlerischen Impulse und Strömungen vielschichtig und vielstimmig, - und Berlin war nun als Weltstadt etabliert.

So gaben Realismus und Naturalismus in der Kunst in Deutschland - wie nur noch im zaristischen Rußland - in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts den Ton an, eine Dominanz, die der Kunsterwartung der deutschen Mehrheit bis heute die Maßstäbe in die Hand gibt. Trotz Photographie und Film: wenn man nicht sogleich wiedererkennen kann, was der Künstler gemalt oder gezeichnet, fühlt man sich hierzulande nicht ernst genommen und wird aggressiv.

Adolph Menzel ist Inbegriff dieser deutschen Sehnsucht, möglichst alles zu verstehen, was die Umwelt enthält. Man möchte das Undurchdringliche durchsichtig machen, möchte die Geheimnisse entzaubern, möchte Ordnung ins Chaos des unendlichen Sichtbaren bringen. Aber gerade bei Menzel zeigt sich wie Handschrift und Blick des Künstlers den Gegenstand verrätseln, ihm Geheimnisse entreißen, nur, um neue zu errichten. Die gewagten, absonderlichen Perspektiven, die Unter- und Aufsichten, die harten Ausschnitte und die gewischten, dichthingelagerten Schattenpartien rücken das, was der Künstler so intensiv gesehen, so präzise notiert hat, von uns fort, geben ihm eine Fremdheit, die uns deutlich macht, das keine Hand, kein Augenpaar ausreichen, um die Gegenstände, so wie sie sind, im Bild aufzubewahren, und daß wir vor diesen Zeichnungen nur eines empfinden: die undurchdringliche Rätselhaftigkeit unserer Welt.

Zwar fehlt die Dimension des Magischen. Es gibt in der deutschen Zeichnung der zweiten Jahrhunderhälfte kaum die Sprache der Zeichen und des Ungefähren. Aber sind nicht die Frauen in der Küche, die Wilhelm Leibl gezeichnet hat, viel mehr als Situationsbeschreibungen, die den Menschen in engem Raum darstellen? Was bedeuten diese breiten, schraffierten Schatten, diese ungeschlachte Aussparungen des Weiß, die Hell und Dunkel verzahnen ohne logisch nachvollziehbare Regeln? Gewiß, wir erkennen Küche und Frau, aber keine Geschichten werden erzählt, keine Details wuchern aus: es sind Existenzbilder, die ohne jeden äußeren Aufwand den Menschen in seiner unentrinnbaren Bedingtheit zeigen, Menschen, die durch ihren Ernst – der allen Schönheitsforderungen des Publikums spottet – bekunden, daß sie sich ihrer Ausgesetztheit bewußt sind. Das verbindet den »Realisten« Leibl mit dem »Idealisten« Hans von Marées, dessen »Bacchus« – ganz seiner selbst inne – da ist als vollkommene Gestalt des Menschen.

Und so gewiß Adolf Schreyers oder Faber du Faurs arabische Reiter der Orientmode der Zeit verhaftet sind, so sicher ist auch ihre visionäre Essenz, die im Fremdartigen eigene Sehnsüchte nach Freiheit und geheimnisvollen Überschuß an Farbigkeit und Lebensbewegung zum Ausdruck bringt.

Um 1900 setzt mit Art Nouveau und Jugendstil der Wille ein, Mensch und Natur in Linien zu fassen und ineinander zu verschränken. Das Ornament bringt Ordnung in die verwirrende Fülle der Erscheinungen, es ebnet ein, oder es wird zur symbolischen Überhöhung benutzt. Damit geht einher eine Abkehr von Fülle überhaupt. Was Menzel noch als seine Pflicht empfand, nämlich möglichst viel von Dingen und Menschen zeichnend kennenzulernen, erscheint dem Stilkünstler als ausweglose Überanstrengung. Er reduziert, wählt aus, beschränkt sich und seinen Blickwinkel: Lieber sich wenig aneignen als im Fleiß-Studium rettungslos untergehen. Ohne es wohl zu wissen, nähert man sich dem magischen Zeichen-Setzen. Gustav Klimts Zeichnungen kreisen um das Thema des Weibes (nicht der Frau). Beschwören sie dieses rätselhafte, unheimliche, sich hingebende und sich in Fremdheit entziehende Wesen oder entblößen sie nur deren Scham, um das Unbegreifliche endlich zu begreifen? Und sehen wir heutigen Betrachter in diesen Blättern nicht eher das Unwirklich-Geformte als das Abgebildete, die fließenden Linien mehr als den Körper, den sie bilden, den poetischen Wohllaut, dem sehnsuchtsvolle Melancholie eingeschrieben ist und nicht brutale Direktheit und Indezenz, die die Zeitgenossen erregten?

Der Schlußteil der Ausstellung täuscht mit seinen geistvollen, ins Schauen und ins rasche Notieren verliebten Blättern von Liebermann, Slevogt und Corinth darüber hinweg, daß nicht zuletzt im Blauen Reiter und in der Künstlergemeinschaft Brücke zwischen 1906 und 1912 in Dresden, Berlin und München Künstler auf den Plan getreten sind, die mit dem in Frankreich entstandenen neuen Bildverständnis und Kunstbewußtsein ernst gemacht haben. Bei diesen Künstlern erhält die Zeichnung alle ihre Möglichkeiten Schritt für Schritt zurück. Eine Entwicklung setzte nun auch in Deutschland ein, die den Widerspruch zwischen unkontrollierter Emotion und dem Willen, Ordnung durch Form zu schaffen, zwischen magischer Be-Zeichnung und erklärendem, deutendem Studium des Sichtbaren auslebte. Jene unruhigen Jahre vor dem ersten Weltkrieg wird man in dieser Ausstellung nur schwach gespiegelt finden, es sei denn, daß man in den Aquarellen und Zeichnungen von Corinth, Liebermann und Slevogt mehr sieht als impressionistische Notation, vielmehr eine Erregung spürt, eine steigende Verunsicherung durch Verzweiflung an der Zuverlässigkeit des eigenen Zublicks wie der Dinge und Situationen herauszulesen bereit ist, die sehr wohl etwas vom Umbruch der Zeit und dem unwiderruflichen Ende des 19. Jahrhunderts mitzuteilen hat.

Wulf Schadendorf

Wohin mit dem Jugendstil?

Der Name dieser Ausstellung nimmt mit der Formulierung '... von Leibl bis Corinth' den Titel jenes zu recht berühmten Buches auf, das Ludwig Justi der Berliner Nationalgalerie vor deren Zerstörung widmete. Dies geschah nicht im Sinne eines absichtsvollen oder anbiedernden Zitats, vielmehr entwickelte sich diese Kennzeichnung der zeitlichen Abgrenzung des auszustellenden Materials organisch in der Arbeit; die Zusammenfügung der beiden bedeutenden Namen benennt sinnfällig und sachlich richtig den chronologisch erfaßten und künstlerich abgedeckten Zeitraum, während dessen die einhundertundfünfundreißig Blätter entstanden, die in der Ausstellung zu sehen sind. Über die Jahrhundertwende hinweg, die wir ja stets erneut als künstlerische und kunsthistorische Wasserscheide zwischen dem historistischen 19. Jahrhundert und unserem Jahrhundert, das in unterschiedlichster Weise eigenen künstlerischen Ausdruck fand, wie selbstverständlich festsetzen, wird hier die bildkünstlerische Arbeit des reifen Realismus und des Historismus des letzten bürgerlichen Jahrhunderts mit der des späten, also deutschen Impressionismus des 20. Jahrhunderts verbunden, in dem doch dieses kunsttragende Bürgertum zerfiel.

Die Gründe für die zeitliche wie künstlerische Abgrenzung der Ausstellung – und Justis Konzeption der Nationalgalerie einst – sind vielschichtig und komplex zugleich, sie sollen hier nicht dargelegt werden; es genüge der Hinweis darauf, daß der deutsche Impressionismus der Liebermann, Slevogt, Corinth, Ury und Zügel eben doch ein künstlerisches Phänomen ist, das seine Ausformung im 19. Jahrhundert erhielt und in den ersten fünfundzwanzig Jahren des 20. in einer generationsspezifischen Spätentwicklung endete; keineswegs ein allein deutsches Phänomen, so gern man dieses auch wollte, man denke an Monets späte Seerosenbilder. Und so stark auch die französischen und ebenso die deutschen Impressionisten sich von der erstarrenden Kunstform des endenden Realismus und des überbordenden Historismus distanzieren mochten, die sie gesellschaftlich tragenden Kräfte kamen aus dem Großbürgertum, das schon die Kunstproduktionen der vorangegangenen Generationen aufgenommen hatte.

Eingeschlossen oder überspielt aber werden mit der Periodisierung dieser Ausstellung die zwei Jahrzehnte zwischen 1890 und 1910, in denen neben dem Zeichnen des alten Menzel und des reifen Liebermann die Kunst der 'Jugend' entsteht, die Kunst jener Zeichner und Illustratoren, die durch Stilisierung der Linie und der Fläche sich der malerischen Darstellung entgegenstellten: 'Stil einer Jugend – Jugendstil' (Friedrich Ahlers – Hestermann). Im Kunstgewerbe, in der Raumkunst, der Illustration, der Architektur sind diese jungen Entwerfer und Zeichner bald und nachhaltig ins Bewußtsein der Öffentlichkeit und der Forschung getreten, erst allmählich auch in der Malerei und Plastik und in der Zeichnung. Aus den Künstlern der Ausstellung lassen sich nur wenige Namen nennen, deren Werke zur Gänze oder doch zu einem wesentlichen Teil dem Jugendstil verpflichtet ist: Paul Baum, Fritz Erler, Otto Greiner, Hugo von Habermann, Ludwig von Hofmann, Gustav Klimt, Max Klinger, Walter Leistikow, Egon Schiele, Hans Thoma – um bei der alphabetischen Reihenfolge zu bleiben. Nur einige wenige von ihnen wie etwa Klimt und Hofmann, Erler und Leistikow haben in jenen Jahren ihren Stil gefunden und stehen mit weiten Teilen ihres Oeuvres für die 'Stilkunst um 1900' ein, der andere, wie Thoma etwa und Baum, nur sehr zu Teilen verpflichtet sind. Hinter ihnen allen steht eine Generationsgruppe von Kunsthandwerkern und Architekten, Illustratoren und Entwerfern, die z e i c h n e n d jene neuen Formprinzipien der dekorativen Linie und Fläche erschlossen, die sich z e i c h n e n d von den älteren 'Malern' absetzten, deren wesentlichste Werkzeuge Bleistift, Feder und Papier waren! Stellvertretend für diese Gruppe – oft einstige Schüler der akademischen Malklassen – sei Otto Eckmann genannt, der nach Lehrjahren als Malschüler der Akademien Nürnberg und München 1892 am Ufer der Binnenalster in Hamburg das ornamentale Linienspiel auf der Wasserfläche entdeckte und daraus seine geschwungenen Lineamente entwickelte, die zum formalen Grundgerüst des floralen Berliner Jugendstils und innerhalb kürzester Frist zum Repertoire des Kunsthandwerks und der Innenraumgestaltung wurden.

Zeichnend und mit zeichnerischen Mitteln vollziehen sich die entscheidenden künstlerischen Schritte der Stilisten um 1900: die isolierte Linie, die Stift oder Feder ziehen, die weiße unbezeichnete Fläche, die Reduktion der Farbigkeit auf wenige abgestimmte Töne oder auf das Schwarz-Weiß, die Stilisierung der Figur von der Darstellung zur ornamentalen Kunstgestalt, die sich neu einbinden läßt, sind nur einige wenige, aber formal bestimmende Elemente der jungen Kunst. Nicht darstellerische, sondern künstlerische Absicht führt den Stift und ordnet alles Abbildende den neuen formalen Prinzipien unter.

An einigen wenigen Beispielen sei auf das Neue hingewiesen, das sich nur bei wenigen Blättern der Ausstellung dem forschenden Blick zu erkennen gibt.

1884 entstand Paul Baums großes durchgezeichnetes Blatt der 'Gransdorfer Mühle': vom linken Bildrand zieht sich eine Reihe unbelaubter Bäume in die Tiefe und über die Bildmitte zum rechten Blattrand, dahinter wird, z. T. in kräftigerem Schwarz ein Gehöft sichtbar, der Vordergrund aus Wiese und Weg ist nur andeutend ausgeführt; ein in Baum, Buschwerk und Haus durchgearbeitetes, realistisches bildmäßiges Blatt, Nahsicht aller Bildteile führt zur exakten und detaillierten Durchzeichnung von Baum, Ast und Haus, das Nacheinander im Raum, dessen erschlossene Tiefe den Durchblick öffnet; dies sind einige der künstlerischen Absichten bei der Darstellung der Landschaft: ein realistisches, ein malerisches Motiv, das in allen Teilen durchgenommen und studiert wird, wenig wird ausgelassen.

Völlig anders sieht das Ergebnis einer neuen Baumschen Zeichenweise um 1900 aus, auf der 'Italienischen Landschaft' von 1899 und auf dem Blatt 'Constantinopel' – der Blick auf den Bosporus – von 1901. Schon die Motivwahl führt zur Vernachlässigung der Details, zur Zusammenziehung der weiten Landschaftsräume zu großen Bildflächen. Über den aus gleichmäßigen Strichlagen gebildeten Hügeln oder der Wasserfläche erheben sich die zu ornamentalen Figuren zusammengezogenen Bäume oder Schiffe, einfache Kontraste von Hell und Dunkel sind wichtiger als die nachhallenden malerischen Elemente.

Rückführung der Details auf wenige große Formen, Zusammenziehung der Figur, deren Umgrenzung durch die ornamentale Linie, die Wirkung der ruhigen Raum- oder Körperflächen – dies alles ist bei Paul Baum enthalten, so 'impressionistisch' auch immer sein Constantinopel-Blatt anmuten mag. Wohin die Absicht geht wird vollends deutlich an den Blättern von Fritz Erler und Ludwig von Hofmann. Erlers große Entwürfe für Wandgemälde sprengen den Rahmen dessen, was wir unter 'Zeichnung' verstehen, um so deutlicher hingegen lassen sie die Gestaltungsabsichten der neuen Stilkunst erkennen. Alle Bildelemente, Figuren, Bäume, Felsen und Wasser werden in der Fläche geordnet, wo Überschneidungen stattfinden, werden sie nicht zur tiefenräumlichen Erschließung genutzt, vielmehr bleibt der Reliefraum des Bildes schmal und an die vorderen Bildränder gebunden; die Wand, die die auszuführenden dekorativen Stücke aufnehmen sollte, durfte nicht durchbrochen werden. Großformig und kräftig konturierend sind die Figuren ins Bild gesetzt, die Binnenzeichnung wird fast ausgelassen, wichtiger ist die formale Alliteration zwischen Figur und Geäst, sowohl beim Fischerknaben wie bei den beiden Badenden. Solche Bildordnung, die auf Formbildung und nicht mehr auf Abbildung zielt, ist nur möglich durch die konsequente Vernachlässigung der Naturstudie, bei der der Zeichner von einem bestimmbaren Standpunkt aus den Bildgegenstand in einer im Bild ablesbaren Distanz fixiert. Nichts dergleichen in den Blättern von Erler! Wie in der kurzen Distanz des Ateliers sind die Figuren an den vorderen Bildrand geholt, ist der Bildausschnitt von einer Nahsicht, die mit dem Auge nicht nachvollziehbar ist.

In reiner Form endlich läßt sich das stilisierende Zeichnen jener Zwischengeneration ablesen auf den Blättern Ludwig von Hofmanns, die ähnlich denen Erlers in symbolischen oder allegorischen Figurenszenen das Leben des Menschen zusammenzufassen suchen. Das nicht sonderlich große Studienblatt mag eine von zahlreichen Vorarbeiten zu einem Gemälde oder zu einem Holzschnitt sein, es entsteht nicht vor der Natur, sondern allenfalls vor der Figur oder nach deren Skizze im Atelier, nicht die Darstellung, sondern die allegorische Bildidee liegt im Mittelpunkt des Interesses. Dunkle und helle Flächen stehen klar abgegrenzt im knappen Bildraum, die dunkle konturierende Linie scheint sich zum Bildgerüst zu verselbständigen. Die Reduktion der Figuren und der Landschaft auf wenige große Formen läßt nahezu ungegenständliche, doch ornamental ausgewogene Flächen entstehen. Die weißen Flächen des Blattes gewinnen durch die scharfe Abgrenzung und den fast materiellen Schattenschlag die Festigkeit von 'bezeichneten' Gegenständen. Man wird sich der Modernität solcher Zeichnungsgebilde erst dadurch versichern, daß man deren Gleichzeitigkeit mit den rasch hingestrichenen Blättern Max Liebermanns ins Bewußtsein hebt. Die 'Badenden am Strand' sind eine reine Impression, ein momentaner Augeneindruck, ein Bild, das sich schon verflüchtigt und verändert, da der Stift es notiert, die Veränderung aufnehmend in der unverbindlichen und hinhuschenden Zeichenweise. Von hier aus führen die Wege zurück zu Blättern wie Wengleins furioser Skizze der Landschaft bei Mittersendling, die der Kohlestift in wenigen Minuten aufs Blatt zaubert – obwohl diese 'Impression' noch durchaus die Vorstufe einer stimmungsvollen Abendlandschaft sein mag und nicht der Absicht dient, Licht, Luft und Bewegung einzufangen, wie dies später Liebermann beabsichtigte und tat.

Schon von Inhalt und Sinngebung her führen die Zeichnungen Max Klingers, eigenständige Bildschöpfungen, Vorarbeiten zum Radierwerk oder Studien der bildhauerischen Arbeit, auf einem Nebenweg, der bei den Deutschrömern Feuerbach und Böcklin einsetzt, zur Stilkunst um 1900. Man spürt die Hand des Bildhauers in diesen Blättern, die mit großen Strichen und weiten Formen arbeiten, kraftvolle Gegensätze von Hell und Dunkel drängen die malerischen Übergänge zur Seite, die Dominanz der kurvigen Kontur oder der sich dekorativ verselbständigenden Formen weisen auf die Tiefsinnigkeit solcher Blätter, die nicht allein durch die Wahl des Motivs, sondern auch durch die Überlagerung der Darstellung durch das strenge Formgerüst erreichbar scheint.

Es lohnt sich, den Weg von Klingers 'Romantischer Landschaft' des Jahres 1881 – ein heroisiertes italienisches Motiv – zu Thomas großformatiger Kohlezeichnung aus dem Park der Villa d'Este zu gehen, das ein Jahr früher entstand. Wir wissen, daß Thoma – im Grunde ein 'Schwarzwaldmaler' – durch den Eindruck Italiens irritiert wurde, wir wissen, daß seine künstlerische Kraft offenbar nur schwer für ein Lebenswerk im vollen Lichte der Öffentlichkeit ausreichte, so daß weite Teile seiner Bildproduktion der letzten Jahrzehnte leer und – eben dekorativ nur sind! So auch dieses Blatt, dem dennoch ein großer Atem nicht abzusprechen ist. Verstehbarer wird solche Zeichnung, so wir sie mit den Augen der Stilkunst um 1900 betrachten, denn nicht mehr geht es dem einstigen 'Realisten des Menschlichen und Intimen' allein um die realistische und malerische Abschilderung jener beeindruckenden Baumreihe am Rande der Terrasse, sondern um deren Zusammenfassung im Bild, deren Ordnung zum fast ubiquitären dekorativen Stück – verwendbar als Raumschmuck, als Tapisserie wie als Buntdruck. Zu einer großen Form werden die Bäume zusammengefaßt, in die Fläche werden die Baumkronen der hintereinander stehenden Baumstämme gebogen, unbezeichnete Bodenflächen und erst nachträglich weiß gehöhter Himmel stehen gegen die bezeichneten Flächen! Erkennt man solches Blatt als nahsichtig dekorativ und sucht nicht mehr nach der Sorgfalt des Realisten, sondern nach dem großen Atem des Stilisten, dem die Baumreihe nur Vorwand ist für eine Bildordnung, so gewinnt solches Blatt seine ihm eigentümliche Qualität und seinen ihm angemessenen künstlerischen Ort.

Dies alles sind kunsthistorische Erwägungen, die hinweisen wollen auf eine kleine Gruppe von Blättern, mit denen doch im eigentlichen und in einem eigentümlichen Sinne die Zeichenkunst des 19. Jahrhunderts endet, deren Kern aber damit noch nicht einmal ins Auge gefaßt wurde. Inbegriff jugendstilischen Zeichnens sind die Blätter Gustav Klimts; sie sind gebildet aus reiner Linie und reiner Fläche, Sinnlichkeit und Morbidität, Eleganz und Formstrenge dominieren das Bildnis und den weiblichen Akt. Sie führen

hin zu Egon Schiele, dessen nervöse Linienstruktur nun in spitze und eckige Formen bricht und dem skizzenhaften Zeichnen und Notieren der Expressionisten schon so nahe ist.

So dekorativ und also primär formal bestimmt ohne strenge und eingrenzende Sinngebung, die vielmehr jeweils unterlegt werden darf, diese Blätter auch sind, sie haben mit den zeichnerischen Experimenten der nächsten Generation, der der Expressionisten, die nicht einmal zehn Jahre später auf den Plan treten, gemeinsam das Experiment der Form und die Abkehr von der Schilderung der realistisch erfaßbaren Darstellung. Zugleich führt die Präponderanz der Linie, wie sie der Jugendstil vorzeichnete, hin zur Scharflinigkeit der Neuen Sachlichkeit der 20er Jahre, mögen die inhaltlichen Absichten auch noch so anders sein. Das impressionistische Zeichnen eines Liebermann endet in Erstarrung, das eines Corinth in wilder und farbintensiver Expression, die formale Strenge der jugendstilischen Stilisten hingegen präludiert einer Entwicklung, die weit ins 20. Jahrhundert hinein führt; wir sollten über jene so spätzeitlichen Jahre nicht zu gering und zu kunstgewerblich denken. Ihre eigentliche, ihre bildkünstlerische Bedeutung ist bislang kaum erforscht, geschweige denn erkannt.

Dies ist der Aspekt, ein anderer sei angerissen. Schon einmal, im Ende des 18. und im Beginn des 19. Jahrhunderts hat die stilisierte Linie des Zeichners eine bestimmende Rolle gespielt. Die klassizistische Umrißzeichnung, die wir meist nur aus den Radierungen der Goethezeit kennen, und die fromme Zeichnung der nazarenischen Zeichner um Friedrich Overbeck besaßen die Linie des Zeichenstiftes, die Kontur der Figur als das eigentliche Element ihrer Kunst. Die Stilisierung nazarenischer Bilder entstand aus dem Primat der Linienkontur. Es will eigenartig berühren, daß dieses so malerische 19. Jahrhundert, das die vollendete realistische Wiedergabe des Sichtbaren auf das Panier seiner Kunst geschrieben hatte, von einer Stilbewegung eingeleitet und von einer beendet wurde, die ihre Kunst auf das Element gründeten, das in der sichtbaren Wirklichkeit nicht existiert: die Linie.

Jürgen Ostwald

Zeichnen als Gewerbe

Nie zuvor (und wohl auch nie mehr danach) wurde von so vielen so viel gezeichnet wie in den Jahren, die unsere Ausstellung umfaßt.

In der Zeit des deutschen Kaiserreiches hielt die Produktion von Zeichnungen mit der immer umfangreicher werdenden allgemeinen industriellen Produktion Schritt. Ja, die Zeichenkunst selbst trat ein in das Reich der Industrie – und das hieß massenhafte Vervielfältigung, Reproduktion. In immer rasanterem Tempo wurde bald alles Gedruckte bebildert. Um 1900 schließlich konnte keine Kohlenhandlung und kein Subskriptionsball ohne bildliche Werbung auskommen. Die Zeichnung verließ das Atelier, blieb nicht nur Skizzenblatt und Vorzeichnung und wurde daher ihres ursprünglichen künstlerischen Zwecks entkleidet. Sie wurde alltäglich und erschloß sich so ein neues Gelände: Gezeichnet wurde für Speisekarten und Bierzeitungen, Festprogramme und Verpackungen, Einladungsbillets und Plakate, Geschäftskarten und schließlich Aktien, die dann – Beweis der neuen Anwendung – in einem ganz anderen Sinne gezeichnet wurden. Diese dekorative Kleingraphik beschäftigte nicht nur die Armeen heute vergessener Fachzeichner, wir finden auch klingende Namen, darunter Adolph Menzel.

In einem noch weit umfangreicheren Maße wurde für die illustrierten Familienzeitschriften gezeichnet, für Fachzeitschriften, bald auch für die Beilagen der Tageszeitungen, für die illustrierten Prachtwerke, für Volkskalender, Jahrbücher, Romane, Firmenschriften, Kochbücher, Jugendschriften, kurzum: für alles.

Die Zeitschriften- und Buchproduktion nach 1871 begründete ein Illustrationswesen, deren Wachstumsraten so groß waren, daß die Verleger kaum so viel Zeichner fanden wie sie benötigten.

Bereits in den vierziger Jahren wurden illustrierte Zeitschriften nach englischem und französischem Muster gegründet und herausgegeben. Besonders in der Zeit nach der Reichsgründung und ihrer wirtschaftlichen Prosperität fanden sie eine deutlich zunehmende Verbreitung, die mit immer ausgefeilteren drucktechnischen Reproduktionsverfahren einherging.

1843 wurde in Leipzig die »Illustrierte Zeitung« gegründet (sie erschien bis 1943), 1845 die satirischen »Fliegenden Blätter«, 1853 die »Gartenlaube«, 1857 »Über Land und Meer«, 1864 »Daheim«, 1873 die Wiener »Deutsche illustrierte Zeitung«, 1880 die Berliner »Deutsche illustrierte Zeitung« und das »Deutsche Familienblatt«, 1885 »Vom Fels zum Meer« und »Universum«. Hinzu traten eine Unzahl ähnlicher, länger- oder kurzlebiger Blätter und die illustrierten Fachzeitschriften (für Jäger, Alpinisten, Pferdefreunde oder Architekten). Sie alle beschäftigten ein immer größer werdendes Heer von Zeichnern, die die Vorlagen für die Reproduktionswerkstätten zu liefern hatten. Daneben bildete sich besonders in den siebziger und frühen achtziger Jahren die Buchgattung der sogenannten illustrierten Prachtwerke aus: bebilderte Ausgaben der Werke der Weltliteratur und der heute vergessenen literarischen Tagesproduktion, prunkvolle Reiseberichte aus Italien, Ägypten oder Skandinavien, aufwendige Werke zu den Kriegen von 1864, 1866 und 1870/1871, Weltgeschichten, Anthologien, poetische Hausschätze und was dergleichen mehr war. Würde man allein die Illustrationen zu Goethes Werken betrachten, man hätte einen kompletten Überblick über die stilgeschichtliche Entwicklung und den künstlerischen Wert, über die Glanzleistungen und auch über die Sonderbarkeiten der deutschen Buchillustration der Zeit. Da damals alles gekauft wurde, war die buchhändlerische Spekulation und Produktion gewaltig, der künstlerische Durchschnittswert meist gering. Der Ausstoß war auch hier massenhaft und fabrikmäßig, was sogleich die Kritiker auf den Plan rief, die die turbulente Entwicklung der Buchillustration bemängelten.

Gleichwohl gab es auch zahlreiche Werke, deren Illustrationen heute noch Bestand haben. Im Prachtwerk »Italien« (vgl. Kat. Nr. 2) – um nur ein Beispiel herauszugreifen – finden sich unter den bald 40 Illustratoren auch Künstler, die in unserer Ausstellung mit Arbeiten vertreten sind: Edmund Kanoldt, Rudolf Schick, Anton von Werner, Gustav Schönleber und Franz Skarbina.

Die Reproduktion der Zeichnungen für die Zeitschriften und die Buchillustration erfolgte in der Technik des Holzstichs, einem Hochdruckverfahren, das den gleichzeitigen Druck von Schriftsatz und Illustration erlaubte. In die satzhohe Hirnholzplatte wurde nach Übertragung der Zeichnung die Darstellung geschnitten. Der erste Höhepunkt in der Geschichte dieses Verfahrens in Deutschland knüpft sich an die Faksimileschnitte (Schwarzlinienschnitte in Holz) der Illustrationen Menzels zu Kuglers »Geschichte Friedrichs des Großen« (auch Liebermanns Illustrationen zu Goethes »Novelle« von 1921 wurden im Faksimileschnitt ausgeführt). Angeregt durch französische Vorbilder (Doré) entwickelte sich in Deutschland auch der Tonschnitt (Weißlinienschnitt), der die farblichen und Hell-Dunkel-Werte der Schattenpartien der Zeichnung aufs minutiöseste wiederholte und an den Xylographen hohe Anforderungen stellte.

Nicht jede Zeichnung war für die Übertragung auf das Holz geeignet. Der Zeichner mußte sich an die Bedingungen halten, die die Xylographie vorgab. Sie bestimmte oft den Stil der Zeichnung (vgl. die Blätter Kaulbachs, Kat. Nr. 59, und Sterls Kat. Nr. 126). Das war bei der Übertragung einer Federzeichnung in den Faksimileschnitt einfach, schwieriger bei ausgeführten Tuschzeichnungen für den Tonschnitt. Dennoch vermochten es die deutschen Meisterxylographen, denen die Kunstgeschichte bis heute kaum Interesse entgegengebracht hat, die zeichnerische Eigenart einer guten Vorlage zu bewahren oder die fehlende Qualität einer dürftigen Vorlage durch stecherische Virtuosität zu überdecken.

Der Holzstich hat es bis in die neunziger Jahre zu einer raffinierten Reproduktionstechnik gebracht, längst hatte er Eingang in die Lehre der Kunstakademie gefunden. Doch in eben den Jahren vor der Jahrhundertwende wurde er allmählich abgelöst durch mechanische Vervielfältigungsverfahren, namentlich durch die Zinkographie und die Autotypie. Die Tonätzung auf geglätteten Papieren stellte der fast vollkommenen Reproduktion von Zeichnungen keine Hindernisse mehr in den Weg. Blättert man etwa in den ersten Jahrgängen der 1896 von Georg Hirth in München gegründeten Zeitschrift »Die Jugend«, so wird man sich der Neuerung bewußt. Wurden zunächst einfarbige Tonplatten benutzt, so traten bald farbige Tonplatten hinzu und auch die Mehrfarbenätzung wurde bald beherrscht. In der »Jugend« meldete sich eine neue Generation von Künstlern zu Wort. Die erste (und dann stets wechselnde) Titelblattzeichnung wurde von Fritz Erler geschaffen. Doch verzichtete man auf die Leistung der älteren Generation nicht. Es finden sich Zeichnungen Böcklins und Klingers, Menzels und Kaulbachs, Spitzwegs und Lenbachs, auch Zeichnungen Liebermanns, Corinths und Slevogts.

Selbstverständlich wurden auch die Zeichnungen selbst, nicht nur ihre Reproduktionen, der kunstbeflissenen Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Genauso inflationär wie die Bebilderung alles Gedruckten entwickelte sich ein anderes bürgerliches Medium: die Ausstellung. In den Kunstausstellungen der Kunstakademien und Zeichenschulen, der Kunst- und Gewerbevereine, in den Provinzialausstellungen, den nationalen und internationalen Ausstellungen begegnete man auch der Zeichnung (wie ihrer Reproduktion von der Aktie bis zum Prachtwerk). Hier war der offene Markt für den immer auf der Suche nach neuen Zeichentalenten befindlichen Verleger. Kleinere Abteilungen mit Zeichnungen, Aquarellen und Pastellen fanden sich stets auf Akademie-, Kunst- und Künstlervereinsausstellungen. Aber auch selbständige Graphikausstellungen entwickelten sich. Die Aquarellierbewegung, die es in England, Belgien und Frankreich bereits früh zu eigenen »Aquarellsalons« gebracht hatte, fand auch in Deutschland und Österreich-Ungarn Nachahmung. Ja, das Aquarellmalen wurde fast zu einer Laienbewegung wie das Photographieren. Der »Aquarellistenklub der Genossenschaft bildender Künstler Wiens« veranstaltete seit 1885 selbständige periodische Aquarellausstellungen, später auch der »Münchener Aquarellistenverein« u. a. m. Besondere Aufmerksamkeit erlangten die »Dresdner internationalen Aquarellausstellungen«, die seit 1887 mehrfach veranstaltet wurden.

Die Berliner »Ausstellung architektonischer Aufnahmen und Reiseskizzen« von 1879 (um nur ein Beispiel der ungezählten Berliner Veranstaltungen zu nennen) zählte 5000 (fünftausend) Werke und zeigte zum wenigsten spröde Bauaufnahmen, sondern ausgetuschte Ansichten und großformatige Aquarelle. Der »Verband Deutscher Illustratoren«, in den neunziger Jahren (und somit spät) gegründet, stellte jahrein jahraus, meist als Gast der »Großen Berliner Kunstausstellung«, seine neuesten Arbeiten vor. Die Juroren der »Großen Berliner« selbst ließen – unabhängig vom »Verband« ebenso Jahr um Jahr Hunderte von Zeichnungen usw. passieren, ebenso ihre Kollegen in der Jury der Münchener Jahresausstellungen. Die periodischen Ausstellungen in Düsseldorf, Leipzig, Darmstadt, Stuttgart, Köln, Königsberg usw. standen dem nicht nach.

Die Zahl der Zeichner (und Maler), um 1870 vergleichsweise gering, nahm besonders nach 1890 sprunghaft zu. Kein Land besaß so viele Kunstakademien, Kunstgewerbeschulen, Kunstschulen und höhere Zeichenschulen wie Deutschland. Der kulturelle Partikularismus im Deutschen Reich führte überdies noch zum Konkurrenzkampf zwischen den Akademien. Auch dadurch wurden die Schülerzahlen in die Höhe getrieben. Wie Pilze schossen überall private Kunstschulen und »Malschulen für Damen« aus dem Boden. Die kunstpädagogische Bewegung der wilhelminischen Zeit und die hohe Qualität des Schulzeichenunterrichtes machte es so manchem offenbar leicht, einen künstlerischen Beruf zu ergreifen – hatte doch der »Beruf« des Künstlers um 1900 eine geradezu magische Anziehungskraft. Dennoch arbeiteten bald viele von diesen Aspiranten als Retuscheure bei Photographen, als Vignettenentwerfer, als Zeichner an Schneider-»Akademien«, Tapeten- oder Korsettfabriken. Die unterste Stufe selbständiger künstlerischer Tätigkeit war erreicht, wenn man als Reklamemaler oder als Fachzeichner oder eben als Illustrationszeichner sein bescheidenes Auskommen fand. So ist es kein Wunder, daß sich Gruppierungen wie der »Verband Deutscher Illustratoren« bildeten. Das war nicht nur eine künstlerische, sondern eine gewerkschaftsähnliche Vereinigung, die dem immer schärfer werdenden Konkurrenzdruck zu begegnen suchte. Nicht nur die Vielzahl der Künstler, auch die Entwicklung drucktechnischer Neuerungen nach 1900 schränkte das Tätigkeitsfeld des einzelnen Zeichners ein. Der zeichnende Bildberichterstatter, der über Hofleben, Kriegsereignisse, Überschwemmungen oder ähnliches unterrichtet hatte, wurde bereits seit 1860 Schritt um Schritt von Photographen abgelöst. Die Buchkunst um 1900 stand nicht eigentlich im Zeichen bildmäßiger Illustration. Was dem für die Reproduktion arbeitenden Zeichner blieb, war die Karikatur, die Werbe- und Modezeichnung – und für vergleichsweise Wenige die Künstler-Illustration (vgl. Menzelpreis für künstlerische Illustration). Die alte Generation der Illustrationszeichner mit ihrem bildenden und belehrenden Realismus war herabgesunken zu Gebrauchsgraphikern. Erst nach 1918/19 begann dann eine neue Blüte der Buchillustration, die sich ebenso wildwuchernd entwickelte wie ihre Vorgängerin um 1870/71, und in deren Nachfolge die heutige Buchillustration immer nocht steht. Ihre Künstler entstammten fast sämtlich der Sezessions-Bewegung.

Die Stilwende um 1900, deren Scharnier der Jugendstil ist, war somit nicht nur eine künstlerische, sondern auch eine soziale.

Mit der neuen Wertschätzung der Originalgraphik um 1900, mit der Künstlersteinzeichnung, der Künstlerradierung usw., eroberte sich auch die freie Handzeichnung wieder die Anerkennung der Sammler und Liebhaber. Beredte Beispiele sind die Handzeichnungen und Pastelle der französischen Impressionisten, die seit 1890 namentlich in Berlin Interesse fanden. Hier setzt auch für die deutsche Kunst eine neue Ära ein: Die Zeichung stand nicht mehr unter dem Diktat ihrer eigenen Reproduktion, sie wurde von allen außerkünstlerischen Zwecken befreit und war wieder ganz bei sich selbst. Den Zeichnern (und Malern) der Berliner Sezession gebührt das Verdienst, die freie Handzeichnung wieder (öffentlich) zu Ehren gebracht zu haben. Ihre 'Börse' waren die jährlichen Winterausstellungen der Sezession, die einzig den »zeichnenden Künsten« gewidmet waren. Aus der Eröffnungsrede Max Liebermanns zur ersten dieser Ausstellungen im Jahre 1901 ist das Motto zum vorliegenden Ausstellungskatalog entnommen.

ÜBER AQUARELLE, ZEICHNUNGEN UND PASTELLE –

Zeitgenössische Äußerungen, Kritiken, Betrachtungen, Dokumente

Ein Vorschlag zur Veranstaltung einer internationalen Aquarell-Ausstellung zu Berlin

von Max Schasler

In neuerer Zeit hat die Aquarellistik, namentlich durch die Gründung von Aquarellisten-Vereinen in Frankreich, Belgien und England einen großen Aufschwung genommen, nur in Deutschland tritt sie noch immer ziemlich sporadisch auf und findet daher auch verhältnismäßig geringe Aufmerksamkeit im Publikum. Zwar fehlt es uns weder an tüchtigen Aquarellisten noch an Sammlern von Aquarellen. Aber von beiden Seiten wird die Aquarellmalerei mehr als eine künstlerische Nebenbeschäftigung, als eine Privatliebhaberei kleinen Styls betrachtet, welche mit den anderen Gebieten der Kunst, namentlich der Oelmalerei, in keiner Weise konkurriren dürfe. Hinzu kommt noch – wie wir nicht verschweigen dürfen – der bedenkliche Umstand, daß sich der Dilettantismus, und besonders der weibliche, des Aquarells als einer bequemen Technik, deren wenig umfangreiches Material überall mitgenommen werden könne, zur Befriedigung des seine (des Dilettantismus) eigentliche Basis bildenden Modegelüstes bemächtigt hat, wodurch zurückgeschreckt die besseren Künstler nur mit einer gewissen Scheu dergleichen Werke ihrer Hand an die Oeffentlichkeit bringen.

So ist es denn gekommen, daß man auf unsern Ausstellungen selten ein gutes Aquarellbild erblickt und daß selbst eine Sammlung von Aquarellen ersten Ranges, wie die Eduard Hildebrandt's, fast mehr durch die Anziehungskraft des Namens oder gar der dargestellten Gegenden als durch ihre künstlerische Bedeutung die Beschauer anlockt. Mit welcher Stiefmütterlichkeit die Aquarellmalerei ferner auf unsern großen akademischen Kunstausstellungen behandelt wird, weiß Jedermann. Während eine Reihe von Sälen den Oelgemälden eingeräumt ist, wird den Aquarellen ihr Platz mitten unter mittelmäßigen Lithographien, Holzschnitten von Maschinen und Naturprodukten in einem schlecht beleuchteten, schmalen Seitenkorridor angewiesen, den das Publikum gewöhnlich erst, wenn es alle andern Säle durchwandert hat und abgespannt nach Hause eilt, flüchtig hinunterschlendert. – Wie ist es nun von dem, bei uns wie überall, im Allgemeinen wenig kunstgebildeten Publikum zu verlangen, daß es seine Aufmerksamkeit einer Kunstgattung widme, welche die königliche Akademie selbst durch derartige Placirung von vorn herein als wenig bedeutend kennzeichnet? Die natürliche Folge davon ist, daß man unter den Aquarellen der großen akademischen Ausstellungen fast nie Werke von anerkannten Meistern, sondern meist mittelmäßige, dilettantische Arbeiten, besonders von Damen, findet, welche nicht nur das Vorurtheil gegen die Aquarellmalerei bestätigen, sondern auch die Nichtachtung dieser herrlichen und ihrer Art einzigen, durch keine andere Technik ersetzbaren Kunstgattung unterstützen.

Die Hebung der Aquarellmalerei in Deutschland, d.h. die Anregung zu einer richtigen Würdigung derselben und, was damit zusammenfällt, zur Erweckung und Verbreitung des Interesses daran im kunstliebenden Publikum, scheint daher eine Angelegenheit von nicht zu unterschätzender Bedeutung. In Belgien, Frankreich, England weiß man den hohen Werth des Aquarells zu würdigen. In Brüssel besteht eine societé des aquarellistes, welche jährlich regelmäßige Ausstellungen von Aquarellen veranstaltet, ebenso in London und Paris. Es würde schon der Mühe lohnen, den Versuch zu machen, in Deutschland ebenfalls eine Aquarellausstellung zu veranstalten. Aber eine solche müßte, wenn sie zu einem wirklichen Hebel des Interesses sowohl nach Seiten der Künstler wie des Publikums werden soll, nicht auf deutsche Werke beschränkt bleiben: sie müßte, wie wir in unsrer Ueberschrift uns ausgedrückt, als eine große internationale Aquarell-Ausstellung, mit Ausschluß jeder anderen Kunstgattung aufgefaßt werden.

Die im Herbste d.J. bevorstehende große Ausstellung der Akademie bietet zur Verwirklichung dieser Idee die beste Gelegenheit. Mit Rücksicht auf den schon oben gerügten Uebelstand, daß die Aquarellistik auf unseren akademischen Ausstellungen schlimmer als gar nicht, nämlich unvollständig und meist durch untergeordnete Werke, vertreten ist, wäre es schon von vornherein sehr zu wünschen, wenn neben dieser, hauptsächlich den Werken der Oelmalerei gewidmeten officiellen Ausstellung eine besondere Aquarellausstellung, in einem von der Akademie nicht allzuweit abgelegenen, würdigen Ausstellungs-Lokal, veranstaltet würde, um die durch die Akademie gelassene Lücke in diesem Punkte auszufüllen. Das allseitige Interesse, welches die akademischen Ausstellungen immer hervorrufen und das selbst viele Fremde zu dieser Zeit nach Berlin zieht, würde, namentlich wenn man auf diese internationale Aquarellausstellung als auf einen Appendix zur akademischen Ausstellung hinwiese, mit einem Schlage auch dieser so sehr vernachlässigten Kunstgattung zu Gute kommen. Ist ein solches Interesse aber erst einmal erregt, ist in unserem Publikum erst einmal eine klare Vorstellung von der bewundernswürdigen Leistungsfähigkeit dieser mit einem eigenthümlichen Reiz beseelten Kunstgattung erweckt worden, so ist der Einfluß und die Tragweite eines solchen Ereignisses für die Hebung der deutschen Aquarellmalerei gar nicht abzusehen.

Aber auch für unsere Künstler dürfte eine internationale Aquarellausstellung von der größten Bedeutung sein. Man kennt in Deutschland so gut wie gar nicht die Werke der ausländischen Aquarellisten, weil sie eben nicht zur öffentlichen Aufstellung kommen, sondern meist aus den Mappen der wenigen sich damit befassenden Kunsthändler direkt in die Mappen und Albums der noch weniger zahlreichen Liebhaber und Sammler wandern. Eine Zusammenstellung der Hauptleistungen in diesem Fache von fran-

zösischen, belgischen, namentlich aber von den gerade in dieser Gattung ausgezeichneten englischen Aquarellisten und das durch solche Zusammenstellung ermöglichte vergleichende Studium könnte in künstlerischer und technischer Beziehung für die Vervollkommnung der deutschen Aquarellistik nur sehr heilsam und förderlich sein. – Was endlich die ausländischen Aquarellisten betrifft, so dürften auch diese an der Veranstaltung einer solchen Ausstellung ein wesentliches Interesse haben, nicht nur durch die Ausbreitung ihres Künstlerruhms, sondern auch durch die Gründung eines neuen und, wie wir überzeugt sind, sehr ergiebigen Marktes für ihre Werke.

Von welcher Seite man daher auch diese Idee betrachten möge, so gewährt sie eine für den Erfolg durchaus günstige Aussicht. Wir begnügen uns vorläufig mit dieser allgemeinen Andeutung, glauben aber hinzufügen zu dürfen, daß diese „Idee" keineswegs ein frommer Wunsch ist, sondern daß wir, falls uns seitens der deutschen Künstler, denen die Angelegenheit zunächst am Herzen liegen sollte, zur praktischen Ausführung derselben bereitwillig die Hand geboten wird, unsere Hände nicht in den Schooß zu legen beabsichtigen, sondern thätig an der Verwirklichung solchen Planes mitzuarbeiten entschlossen sind. Was namentlich die Heranziehung der ausländischen Aquarellisten betrifft, so haben wir Grund zu der Hoffnung, daß unsere Verbindungen in England, Frankreich und Belgien die Betheiligung derselben in ziemlich wahrscheinliche Aussicht stellen.

Wir würden erfreut sein, in Folge dieser ersten Anregung seitens der deutschen Aquarellisten baldigst schriftliche Mittheilungen zu erhalten, aus denen wir ersehen könnten, ob dieser Plan einer großen internationalen Aquarell-Ausstellung ihren Beifall findet, und ob derselbe für den Fall der praktischen Ausführung auf ihre Betheiligung rechnen darf.

(aus: Deutsche Kunst-Zeitung, 11. Jahrg. Nr. 6, 11. Februar 1866, S. 41–42.)

Der Bericht der englischen Regierungskommission über die Haltbarkeit der Aquarellfarben

von Otto Donner-von Richter

Im Jahre 1885 fanden in den Londoner Zeitungen lebhafte Erörterungen über die Frage statt: ob, oder ob nicht, oder in wie weit der Einfluß des in Galerien und Privaträumen herrschenden Lichtes die Haltbarkeit der Aquarellfarben beeinträchtige? Und da diese Frage sowohl die Besitzer von Aquarellgemälden, welche für dieselben bedeutende Summen ausgegeben hatten, als auch die Künstler, welchen diese Summen zu Gute gekommen waren und die auch noch ferner solche zu erhalten wünschten, in nicht unbeträchtliche und berechtigte Aufregung versetzte, so nahm sich die Regierung in anerkennenswertester Weise der Sache an und beauftragte zwei als ausgezeichnete Physiker und Chemiker bekannte Männer, Dr. W. F. Russell und Hauptmann Abney, dieser Frage gründliche Untersuchungen zu widmen.*)

Die Resultate dieser Untersuchungen sind nunmehr dem Parlamente in einem Blaubuch vorgelegt worden und da dieselben für alle ausübenden Künstler von der größten Wichtigkeit sind, so halte ich es für wünschenswert, daß dieselben auch zur Kenntnis unsrer deutschen Künstler gelangen möchten, und werde daher im folgenden das Wesentliche jener Beobachtungen, wie es sich aus einem Berichte der »Times« vom 8. August 1888 ergibt, mitteilen.

Von dem Ministerium war ein Komitee von Künstlern ernannt worden, welches in Verbindung mit den beiden Gesellschaften der »Maler in Aquarellfarben« handeln sollte, und während dieses Komitee die Angelegenheit im Ganzen überwachte, wurde der wissenschaftliche Teil der Aufgabe in experimentierender Weise von den beiden genannten Chemikern und Physikern auf das Gründlichste erforscht. Der erste Bericht dieser Herren liegt nun vor und man kann nicht leicht die Bedeutung dieses Dokumentes hoch genug anschlagen. Zum erstenmale finden wir in demselben die Resultate einer erschöpfenden Untersuchung über die Einwirkung des Lichtes auf die Farben, insoferne als der physikalische Teil dabei in Betracht kommt. Die Erörterung der einschlägigen chemischen Einflüsse ist einem zweiten Bericht vorbehalten, und auch dieser wird von höchstem Wert sein; aber was jetzt schon veröffentlicht wird, – eine Arbeit, welche in jeder Beziehung der hohen Reputation ihrer Verfasser entspricht – verdient schon allein als maßgebend für einheimische wie auswärtige Künstler anerkannt zu werden.

Die Erfahrungen, welche gemacht wurden, sind das Ergebnis des Einflusses des Lichtes auf die Aquarellfarben, welche demselben während der Zeit vom Mai 1886 bis zum März 1888 ausgesetzt wurden, in welchem Zeitraum ungefähr 2100 Stunden Sonnenscheines auf die Farben einwirkten. Dies kommt 8800 Stunden mittleren Blauhimmellichtes gleich, und die 8000 Stunden, während welcher die Sonne nicht schien, mögen als gleichwertig mit 2000 Stunden mittleren Blauhimmellichtes gerechnet werden, was eine Totalzahl von 10,800 Stunden ergibt. Nun wird es für den nicht wissenschaftlichen Leser überraschend sein zu hören, daß, wie die photometrischen Messungen zeigen, »das Blauhimmelslicht, welches ein Aquarellbild in dem South-Kensingtonmuseum bescheint, zwischen dem vierzigsten und neunzigsten Teil von dem variiert, welches es (wenn keine Blenden zur Dämpfung des Lichtes vorgezogen sind), unterworfen sein würde, wenn es sich da exponiert befände, wo die Pigmente durch Hauptmann Abney exponirt worden waren und von dem Blauhimmelslicht direkt getroffen wurden.« Dieses Verhältnis erscheint zwar unglaublich klein, doch müssen wir für seine Richtigkeit dem Worte jener Herren vertrauen. Ist dem so, so kommen diese 10,800 Stunden, während welcher die Pigmente bei Blauhimmelslicht ausgesetzt waren, sofern nur dieses Licht in Betracht gezogen wird, keiner geringeren Zahl als 480 Jahre gewöhnlichen Museumslichts gleich! Oder in anderen Worten: der gleiche Grad des Verblassens, welcher sich bei den gemachten Versuchen herausstellte, würde erst in nicht weniger als 480 Jahren einer Exponierung, wie sie in den Galerien des Kensingtonmuseums stattfindet, eintreten. Das heißt, die Exponierung, welche die Farbstoffe in jenen 21 Monaten aushielten, ist ihrer Dauer nach entscheidend; wenn eine Farbe dieser Exponierung widerstanden hat, so wird sie in der That der gewöhnlichen Exponierung durchaus Stand halten. Und die Thatsache, daß so viele Farben mit vollem Erfolg Widerstand leisteten, wird eine höchst bedeutungsvolle und gute Kunde für die Künstler sein; sie zeigt, daß, wenn die Künstler nur diese

*) Vgl. „Kunst für Alle", II. Jahrgang, S. 58.

Farben verwenden und die anderen meiden wollen, ihre Malereien, bei nur gewöhnlicher sorgfältiger Bewahrung, thatsächlich für alle Zeiten dauern werden.

Welche Farben dies sind, und welche andern Farben unter verschiedenen Einwirkungen schwinden, das zeigen uns die beiden Forscher. Auf die Angaben der Maler Sir James Linton und Poynter stellten sie ihre Versuche an einer sehr vollständigen Liste von Farben, sowohl mineralischen als vegetabilischen, an.

Von geschickter Hand wurde eine Reihe von Farben auf Streifen von Whatmannpapier aufgestrichen; diese Streifen wurden in dünne Glastuben eingeschlossen und diese Tuben an einer Wand aufgehängt, welche gegen Süden lag, so daß die Hälfte der Tube dem Licht exponiert war, die andre Hälfte aber mit amerikanischem Ledertuch sorgfältig derart bedeckt wurde, daß der Lichtzutritt völlig abgesperrt war. Das Resultat dieses Experimentes im großen Ganzen, erhellt aus folgender Übersicht, in welcher die Farben nach dem Grade ihrer Unhaltbarkeit geordnet sind, und zwar mit der unhaltbarsten beginnend:

Karmin, Crimsonlack, Purpur-Krapp (purple madder), Scharlachlack (scarlet lake), Paynes Grau, Neapelgelb, Olivgrün, Indigo, brauner Krapp (brown madder), Gummigutt, Van Dyckbraun, Braunblaßrot (brown-pink), Indischgelb, Cadmiumgelb, Leitches Blau, violettes Karmin, Purpurkarmin, Sepia, Aureolin, Rosa-Krapp, Permanentblau, Antwerpenblau (Mineralblau), Krapplack (madder lake), Vermillion, Smaragdgrün, gebrannte Umbra. Alle diese Farben veränderten sich; folgende aber zeigten keinerlei Veränderung:

Gelber Oker, Indischrot, Venetianischrot, gebrannte Terra di Sienna, Chromgelb, Zitrongelb, natürliche Terra di Sienna, grüne Erde, Chromoxyd, Preußischblau, Kobalt, Pariserblau, Ultramarinasche. Alle diese sind Mineralfarben, mit Ausnahme des Preußischblau.

Von 34 Mischungen blieben nur drei absolut unverändert; sechs aber, welche Preußischblau enthielten, obgleich sehr verändert, nahmen, nachdem sie während sechs Wochen und mehr in die Dunkelheit gebracht worden waren, mehr oder weniger wieder ihren ursprünglichen Farbton an, – eine sehr merkwürdige Beobachtung, welche von den Aquarellisten wohl zu beherzigen ist.

Dies ist im großen Ganzen das Resultat der in gewöhnlicher Atmosphäre gemachten Experimente. Das Licht ist aber nur eine der verschiedenen Beeinflussungsquellen der Farbe; hiezu kommen noch Feuchtigkeit und die verschiedenen Gase.

Dr. Russel und Hauptmann Abney gingen nunmehr zu anderen Experimenten über. Sie machten Proben mit den Farben in feuchter Luft, in vollkommen trockener Luft, in luftleerem Raum, in Wasserstoffgas allein und in Leuchtgas. Wir können Ihnen nicht durch alle diese Experimente folgen, wollen jedoch einige Thatsachen herausgreifen. Es ergab sich, daß in feuchter Luft sowohl Preußischblau als Mineralblau (Antwerp blue) vollständig zerstört wurden; ferner, daß in luftleerem Raum kaum irgend eine Farbe durch das Licht litt, und daß in einem abgeschlossenen und durch Glas erhellten Schrank, der demnach ganz frei von feuchter Luft war, kaum irgend welche Veränderung stattfand.

Die Versuche mit körperhaften Farben sind wichtig für die praktische Ausübung, und die Künstler sollten sich ganz besonders merken, daß Mischungen von chinesischem Weiß mit Preußischblau und Gummigutt, desgleichen mit Rosa-Krapp und Indischgelb sehr rasch verblassen. Doch unter allen diesen Versuchen sind jene von dem unmittelbarsten Interesse, welche mit fünfzehn einfachen Farben und elf Mischungen gemacht wurden, welche während 21 Monaten, von August 1886 bis Mai 1888 dem gewöhnlichen Lichte eines Wohnraumes ausgesetzt wurden. Das Resultat dieser Versuche ist folgendermaßen dargestellt:

„Von den Einzelfarben fanden wir, daß Gummigutt, Indigo und Neapelgelb leicht abgeblaßt hatten; Braun-Blaßrot (brown pink) war abgeblaßt bis Nr. 6; Carmin bis zu Nr. 3; Van Dyckbraun bis zu Nr. 1 und nur matter (feinter) geworden bis zu Nr. 4. Karmin war abgeblaßt bis zu Nr. 5 und alle dunkeln Schatten waren blasser geworden (zur Erklärung diene, daß die niedrigeren Zahlen die tieferen Thöne bezeichnen).“ Unter den Mischungen hatte sich Preußischblau mit gebrannter Terra di Sienna verändert, das Blau war daraus geschwunden; bei Preußischblau mit Van Dyckbraun und bei Indigo mit Van Dyckbraun war in beiden Fällen das Van Dyckbraun geschwunden; bei Indigo mit gebrannter Terra di Sienna war der Indigo auf 1 zurückgegangen und alle Schatten waren brauner geworden; Indigo und Gummigutt waren durchaus blasser geworden, indem offenbar beide Farben geblaßt hatten; bei Indigo mit Indischrot war der Indigo vollständig auf 1 gegangen und teilweise in allen Tönen. Die anderen Farben, sowohl einfach als vermischt, hatten sich nicht verändert. Im Vorbeigehen sei bemerkt, daß es gerade diese Mischungen von Indigo und Indischrot waren, welche Copley Fiedling, und in geringerem Grade auch de Witt, so sehr anzuwenden liebten, daß daher das unglückliche Verblassen ihrer Aquarelle herrührt und der Mißkredit, in welchem dadurch die Aquarellfarben in Bezug auf Dauerhaftigkeit verfielen. Wenn daher Künstler in Zukunft den gleichen oder ähnliche Mißgriffe begehen, so kann dies nicht mehr aus Mangel an hinreichender Warnung sein.

Dieser erste Bericht der Herren Dr. Russel und Abney enthält eine Fülle goldener Anweisungen für den, der davon Gebrauch zu machen versteht, und wir hoffen und erwarten, daß derselbe mit dem chemischen Bericht, der noch folgen soll, wenigstens von allen Jenen erfaßt werden möge, welche Lehrer der Aquarellmalerei an den Hauptschulen sind, und daß dieselben dadurch im Stande sein werden, ihren Schülern zu zeigen, welche Farben sie ungestraft verwenden können, und welche nicht. Wir heben noch besonders folgende Worte der Exerimentierenden hervor: »eine gute Farbenskala verbleibt den Aquarellisten immer noch«; und ferner: »jeder Farbstoff ist beständig, wenn er in luftleerem Raum dem Lichte ausgesetzt ist, und dies gibt die Richtung an, in welcher Experimente zur Erhaltung von Aquarellgemälden gemacht werden sollten.« So weit die »Times«.

Die Konsequenzen aus vorstehenden Mitteilungen zu ziehen, muß ich den Ausübenden der Aquarellmalerei selbst überlassen; aber gerade im Anschluß an den letzten wörtlich wiedergegebenen Ausspruch des Kommissionsberichtes möchte ich doch noch hervorheben, daß trotz der vielen interessanten Beobachtungen, und trotz der unschätzbaren Fingerzeige, welche der Kommissionsbericht uns gibt, ein abschließend praktisches Resultat für den ausübenden Künstler doch erst dann gewonnen sein kann, wenn er bei der Auswahl seiner Farben auch die chemischen Einflüsse in Betracht wird ziehen können, welche die

in guter und noch mehr in verdorbener uns umgebender Atmosphäre enthaltenen Stoffe auf die Pigmente ausüben können oder müssen.
(aus: Die Kunst für Alle, 1889, S. 151–152.

Das Zeichnen nach Gyps
Vierzehn Künstler-Gutachten

Die Umfrage »Das Zeichnen nach Gyps« wurde auf Anregung des Berliner Kunstkritikers Fritz Stahl durchgeführt. Stahl hatte in einem Artikel die grundlegende Reformierung der Berliner Akademie gefordert und damit Vorstellungen der Lehre zurückgewiesen, die der Akademiedirektor Anton von Werner in einem programmatischen Aufsatz »Über Aufgabe und Bedeutung der Kunstakademie« (Deutsche Rundschau, Jg. 1896, Januarheft) niedergelegt hatte.

Das Gipszeichnen, also das Zeichnen nach Gipsabgüssen antiker Skulpturen, hatte darin eine besondere Bedeutung. Es gehörte zur Anfangsausbildung eines Malers und war seit Gründung der Berliner Akademie 1696 fester Bestandteil des Lehrkanons. A. v. Werner hielt es für unverzichtbar.

Reformvorschläge zur Verbesserung des akademischen Unterrichts suchten das Gipszeichnen mit dem Zeichnen nach der Natur auszutauschen. Es entstand so die Frage, ob das Gipszeichnen ein Zeichnen nach der Natur sei, oder nicht vielmehr ein Abzeichnen, ähnlich dem früheren akademischen Kopieren nach Vorlagenblättern.

Die Heftigkeit der Auseinandersetzung in den verschiedenen Zeitschriften und Zeitungen über diese Frage – in die sich auch der Direktor der Kgl. Gemäldegalerie in Berlin, Wilhelm von Bode, energisch eingemischt hat – ist nur verständlich, wenn man bedenkt, daß das Gipszeichnen, das »Zeichnen nach dem Runden«, jahrhundertelang zur unverzichtbaren Grundausbildung des bildenden Künstlers gehört hatte.

Der vorstehende Aufsatz unseres Mitarbeiters Fritz Stahl hat die Redaction veranlaßt, zur Klärung der wichtigen Frage über den Werth des Zeichnens nach Gyps bei unseren hervorragendsten bildenden Künstlern Umfrage zu halten. Wir hatten die Freude, eine große Anzahl Gutachten von alten und jungen Künstlern, Malern wie Bildhauern, einzusammeln, die wir hier zum Abdruck bringen. Unsere Frage lautete:

Halten Sie das Zeichnen nach Gyps für ein Studium nach der Natur? und für nützlich?

Altmeister *Adolf Menzel* erfreute uns als Erster mit seinem charakteristisch kurzen Votum, eben so entschieden und klar wie seine jugendlich schwungvollen, markigen Schriftzüge:

»N. B. Alles Zeichnen ist nützlich und Alles zeichnen auch!«

Professor *Reinhold Begas,* der Schöpfer des eben enthüllten Kaiser Wilhelm-Denkmals in Berlin, schreibt uns:

»Das Zeichnen nach Gyps ist nur dann ein Zeichnen nach der Natur, wenn der Gypsabguß von der Natur abgeformt ist. Das Zeichnen, ganz gleichgültig wonach es sei, wird für den Künstler immer nützlich sein, weil es Auge und Hand übt und ausbildet.«

Sein Dresdener College, Professor *Johannes Schilling,* der Schöpfer des National-Denkmals am Niederwald, sendet uns folgende Darlegung:

»Das Zeichnen nach naturgetreuen Gypsabgüssen, mögen dieselben von der Natur oder von vorzüglichen plastischen Werken abgenommen sein, ist Studium natürlicher Formen. Für Jeden, welcher Formen durch Zeichnen studiren will, ist das Zeichnen nach Gyps darum von außerordentlichem Nutzen, weil die Lichtwirkung der absoluten Form sich am stillstehenden farblosen Gyps dauernd bis in die feinsten Einzelheiten beobachten läßt; während in der Natur, wo die Beobachtung leicht durch Bewegung gestört wird, die Lichtwirkung der Form sich durch die Farbe ändert und stellenweise durch Glanz gesteigert oder durch transparente Beschaffenheit der Oberfläche gemildert wird, – Erscheinungen, deren Verständniß für das Zeichnen nach der Natur nicht besser gewonnen werden kann, als durch vorhergehendes strenges Formenstudium. Es giebt kein Stoff, welcher die Form als solche mit so unbedingter Aufrichtigkeit erkennen läßt, wie der Gyps.«

Professor *Ludwig Knaus* schreibt:

»Das Zeichnen nach über die Natur geformten Gypsabgüssen ist allerdings als ‚Naturstudium' sehr nützlich und wichtig für junge Künstler. Ferner wird denselben durch das Studium und das Zeichnen nach der Antike die Welt der Schönheit und Anmuth erschlossen, und ich sollte meinen, daß dagegen die Gefahr einer Einbuße an Originalität kaum in Betracht kommt.«

Professor *Franz von Defregger,* der Lehrer an der Münchener Akademie, schreibt:

»Um bloß äußere Formen zu studiren, ist das Zeichnen nach Naturabgüssen eben so gut, wie nach der Natur selbst.«

Der Director der Düsseldorfer Akademie *Eduard von Gebhardt* urtheilt:

»Ihre Frage ist sehr vieldeutig gestellt: Natur ist schließlich alles, was uns umgiebt, und das Studium nach Gyps ist somit auch ein Studium der Natur. Runden und die Form modellirend beherrschen erlernt der Schüler zunächst nach einem nicht beweglichen Körper leichter, als nach einem sich bewegenden. Soll die Frage aber meine Meinung über das Studium der Antike betreffen, so antworte ich, daß dieses Studium dem bildenden Künstler eben so nothwendig ist, wie für den Schriftsteller das Studium der Classiker. Das Studium der Körperformen in ihrer edelsten Gestalt läutert den Sinn; zumal für uns Nordländer ist es nothwendig, weil wir sonst so wenig Gelegenheit haben, den menschlichen Körper in so reinen Exemplaren zu sehen, wie man sie im Süden findet. Außerdem lernt der Schüler das Leben und die Schönheit auch da erkennen, wo sie nicht im Reiz des Details liegen.

Dem reiferen Künstler bietet natürlich das Studium der Antike noch viel Anderes. Uebrigens will ich nicht gesagt haben, daß ein einzelner Künstler nicht auch ohne Studium der Antike eine gewisse Höhe erreichen kann; es sind eben der Wege und Ziele viel vorhanden.«

Professor *Ferdinand Keller* in Karlsruhe schreibt:

»Stellt man einen plastischen Gegenstand auf einer Fläche dar, so nennt man dies nach der Natur Zeichnen im Gegensatz zum Zeichnen nach etwas schon auf einer Fläche Dargestelltem, was man »Copie« nennt. Nützlich ist das Zeichnen nach Gyps besonders für Anfänger, da der darzustellende Gegenstand einfarbig und unbeweglich ist.«

Der Bremer Maler und Dichter *Arthur Fitger,* dessen Polemik mit Anton von Werner den Lesern der »Gegenwart« (1887) wohl noch in der Erinnerung ist, schreibt:

»Das Zeichnen nach Gyps ist selbstverständlich nicht ein Studium nach der Natur; aber ich halte es für nützlich unter gewissen Umständen. Unter Zeichnen nach Gyps ist doch wohl zumeist das Zeichnen nach plastischen Kunstwerken (nicht etwa nach Naturabgüssen) zu verstehen, vornehmlich nach der sog. Antike. Das Studium der Antike halte ich für nützlich bei allen denjenigen Künstlern, die einen Zug in's Rhythmische, Monumentale, Decorative – es giebt tausend Bezeichnungen dafür – in sich spüren und diesen zur Ausbildung gelangen lassen wollen; ihnen, wie dem Architekten die Säulenordnung, muß die Antike in's Blut übergehen, gleichviel wie sie sie hernach verwenden werden. Aber für die zukünftigen Maler des modernen Genrebildes, des Militär-, des Armleute-, des Kartoffelerntebildes etc. halte ich solch' Zeichnen unnöthig und unnützlich. Nicht bloß mit Antike auch mit Anatomie sollten sie verschont werden. Diese alten akademischen Facultäten hatten stets die sogen. große Kunst vor Augen; wer die große Kunst sich nicht zum Ziele gesetzt hat, lasse sie laufen. Wer klimmt mühsam die Stufen eines Tempels empor, um vor der Thüre in ein Altweiberhospital abzuschwenken?«

Der Meister des zeichnenden und dichtenden Humors *Wilhelm Busch,* der bekanntlich eine sehr sorgfältige malerische Bildung in Düsseldorf, Antwerpen und München genossen, schreibt uns:

»Einfarbige Dinge sind natürlich leichter abzuzeichnen als bunte, daher für den Anfänger ganz passend. Im Uebrigen dürfte man z. B. die Venus von Milo, als von einem vorzüglichen Manne herstammend, wohl ein Naturproduct nennen, das des Studiums werth ist.«

Der Frankfurter Meister *Hans Thoma,* ein treuer Freund unseres Blattes, sendet uns aus Italien folgende Zeilen:

»Wenn man nach Gypsabgüssen von schönen Gegenständen, sei es nach der Antike oder der Natur, zeichnet, um den Sinn für Schönheit und Organismus, für sachliche Kenntniß zu bilden, so halte ich dies für gut. Es soll dies aber ein freies Zeichnen sein, wohl recht genau, doch keine Gypsnachahmung, wie sie wohl in den Gypsclassen der Kunstschulen verlangt wird, wo das Gypszeichnen als mechanische Uebung aufgefaßt wird, um den technischen Vorgang des Zeichnens zu lernen. Da kommt freilich etwas Todtes heraus und es wäre gewiß anregender und besser, diese Art von Uebungen an einfachen Naturkörpern vornehmen zu lassen.«

Während die Künstler der älteren Generation, wie wir gesehen haben, dem Zeichnen nach Gyps entschieden das Wort reden, setzt die Opposition, zwar nur bedingt, mit Hans Thoma ein. Auch das Haupt der Berliner neuen Richtung: *Max Liebermann* stimmt gegen Anton von Werner, aber doch nicht unbedingt, wie man erwarten dürfte:

»Eigentlich heißt Studium nach der Natur: nach dem Lebenden im Figürlichen, Landschaftlichen etc. Nach Gyps bedeutet nach dem Runden, im Gegensatz zum Studium nach Vorlegeblättern. Nützlich wird das Studium nach Gyps wohl stets sein; ob aber ein Studium nach lebendiger Natur vorzuziehen, kann nur individuell beurtheilt werden. Wie bei Medicamenten je nach der Dosis ihre Wirkung heilsam oder schädlich ist, ist das Gypszeichnen dem betreffenden Studirenden anzupassen, als Vorstufe für das Studium nach der lebenden Natur. Nach dem Talente des Einzelnen wird es sich richten, wie viel nach Gyps zu zeichnen ihm vortheilhaft. Das Beste, was man vom Studium nach Gyps sagen kann, deucht mir, ist, daß es nicht schädlich ist wenigstens für den Anfang.«

Der Maler *Aug. H. Plinke* (Berlin), ein Mitarbeiter unseres Blattes, schreibt:

»Ich sehe das Zeichnen nach Gyps für jeden Kunstschüler, dessen Begabung nicht über das Durchschnittsmaaß hinausgeht, als nützlich an, weil es für die spätere Arbeit nach dem lebenden Modelle die einfachste und lehrhafteste Vorbereitung bildet. Vorausgesetzt ist allerdings, daß die Behandlung des Gypszeichnens nach malerischen Gesichtspunkten erfolgt und nicht in jener ausschließlich das Zeichnerische betonenden, in Härten und Contourlinien sich versteifenden Manier, die dem Sehenlernen und malerischen Empfinden des Schülers Zwang anthut, – eine Manier, die leider noch in den Ausstellungen unserer ersten Kunstinstitute Arbeiten vorführt, die nach Blech, Bronce oder gewichstem oder geputztem Eisen angefertigt zu sein scheinen.

Für den Landschafter bedeuten die Monate, die er im Gypssaale abzusitzen hat, eine Strafe und zugleich den Verlust kostbarer Zeit, die er vor der freien Natur besser verwenden könnte.«

Ganz entschieden abweisend lautet das Votum von *Walter Leistikow* (Berlin), der mit Pinsel und Feder gleich temperamentvoll die neue Richtung vertritt:

»1. Das Zeichnen nach Gyps ist nicht mit mehr Recht Studium nach der Natur zu nennen, als z. B. das Zeichnen nach Vorlagen. Das erste Mal ist die Natur Gyps – das zweite Mal Papier.

2. Das Gypszeichnen halte ich für unnützlich und zeitraubend.«

Unser Kunstreferent Bildhauer *Johannes Gaulke* (Berlin) erfreut uns mit einer ausführlichen Untersuchung:

»Auf Grund praktischer Erfahrungen und Beobachtungen kann ich sagen, daß Gypsabgüsse als Lehrmittel für den Zeichenunterricht nur in sehr beschränktem Maße zu empfehlen sind, da das Zeichnen hiernach leicht zu falschen Vorstellungen über die Form des Gegenstandes führen kann. Gänzlich zu verwerfen sind die antiken Vorbilder wie auch Gypsabgüsse nach modernen Werken; über die Verwendung von Naturabgüssen läßt sich im Ganzen wenig einwenden, doch wenn ein natürliches Modell vorhanden, ist stets diesem der Vorzug zu geben. Im großen Ganzen führt das Zeichnen nach Gips nur zu einer conventionellen, schablonenhaften Darstellung der Figur, wie bei A. v. Werner. Es sollte jeder Schüler nicht nur die Einzelform der Natur studiren – was durch das Zeichnen unmittelbar geschieht – sondern zugleich auch die Bewegung derselben beobachten lernen. Zeichnet z. B. ein Schüler einen nach der Natur abgeformten Arm, so wird er in den seltensten Fällen den Zusammenhang der Muskeln und ihre Wechselbeziehung zu einander richtig erfahren, wenn nicht gerade schon ein umfassendes anatomisches Studium vorhergegangen ist. Anders gestaltet sich dies aber, wenn direct nach der Natur gezeichnet wird: hier kann der Schüler die fortwährende Bewegung der Einzelformen studiren, er wird

lernen, einzelne Momente festzuhalten und sie schließlich zur Darstellung zu bringen. Hierdurch wird das erreicht, was man gemeinhin die Bewegung des Kunstwerkes nennt. Am anschaulichsten geht dies aus dem Gegenüberstellen einer Momentphotographie und einer nach der Natur studirten Zeichnung einer Figur hervor: dort ist nur ein Moment festgehalten, hier mehrere, unmittelbar einander folgende, die sich dem menschlichen Auge bekanntlich als eine einzige Bewegung darstellen. Was von der Momentphotographie gilt, gilt ebenso auch von dem Gypsabguß, daher sollten beide Mittel von dem Künstler nicht verwendet werden.

Was den Zeichenunterricht in den Schulen anbelangt, so sollte auch hier schon der Schüler angehalten werden, allein nach Natur sehen zu lernen und nicht durch ein fremdes Medium, den Gypsabguß nämlich. Das Zeichnen nach einfachen Pflanzen z. B. ist bedeutend instructiver als nach den bestmodellirten Gypsornamenten – womit ich selbst noch, nebenher bemerkt, bis zum Ueberdruß gequält wurde – in neuerer Zeit soll ja hierin auf den Gymnasien und Realschulen ein beachtenswerther Wandel geschaffen sein, indem mehr und mehr die Pflanze in das Bereich der Lehrmittel gezogen ist. Die Akademien halten dagegen, (namentlich Berlin und Dresden) höchst pietätvoll an der Antiken- und Gipsfigurenclasse fest.

»Eine größere Beachtung sollte man auch dem Modelliren auf den Kunstinstituten schenken, wodurch in viel höherem Grade der Zweck des Gypszeichnens erreicht wird: das Formengefühl in dem Schüler zu erwecken. Es prägt sich nämlich gerade durch die Ausübung dieser Technik die Form fester dem Gedächtniß ein, als durch die sorgfältigste Contouren- oder Schattenzeichnung. Es dürfte Sie vielleicht interessiren zu erfahren, daß in den Schulen Amerikas, dem Lande der praktischen Vernunft, das Modelliren bereits als obligatorischer Unterricht eingeführt ist. Die Kinder werden dort angehalten, Vorbilder, wie Gefäße, Vasen, lebende Blumen etc. in Thon zu modelliren. Diese Thätigkeit, die der Schüler meist mit größerer Liebe ausübt als das Zeichnen nach dem todten Gyps, fördert zweifellos die Standhaftigkeit in hohem Grade und lehrt ihn vor Allem den Gegenstand richtig zu sehen.*)

»Wie man das Zeichnen nach Gyps für ein Studium nach der Natur halten kann, ist mir eigentlich unverständlich, da das Gypsmodell doch nicht im Entferntesten alle Charakteristika der Natur wiedergibt. Und selbst wenn dies wie beim Naturabguß bis zu einem gewissen Grade in der äußerlichen Formenwiedergabe zu erreichen ist, so fehlt dem Gypsabguß die eigenthümlich reflectirende Farbenwirkung, die durch den sorgfältigsten Farbenauftrag nie zu erreichen ist. Wenn das Gypszeichnen nach A. von Werner aber als ein unumgängliches Lehrmittel für den Zeichenunterricht erhalten bleiben muß, so sollte er consequenter Weise noch einen Schritt weiter gehen und eine Anleihe bei Castan's Waschfigurencabinet machen, dann könnte der Schüler zugleich auch seine malerischen Studien nach dem künstlichen Modell machen. Mit demselben Recht wie der Leiter der Akademischen Hochschule für die bildenden Künste das Zeichnen nach Gyps für ein Naturstudium hält, könnte man auch das Zeichnen nach der Wachsfigur für ein solches halten. Dies illustrirt am besten jene unsinnige Behauptung. Hätte Herr von Werner nur einmal bedacht, daß die Gypsmodelle nicht immer tadellos in der Ausführung sind und sogar manch' anatomischer Schnitzer mit in den Kauf genommen werden muß, so ist dies schon Grund genug, wenigstens auf den Kunstakademien von jenem schablonenhaften Gypszeichnen Abstand zu nehmen. Nach Allem ist das Zeichnen nach Gyps daher weder ein Naturstudium, noch kann diese Disciplin ernstlich für den künstlerischen Unterricht in Betracht gezogen werden!«

Wir behalten uns vor, nachträgliche Gutachten in unserer nächsten Nummer zu veröffentlichen und ertheilen Herrn Director Anton von Werner nach dem altpreußischen Grundsatz: Suum cuique das Schlußwort.
(aus: Die Gegenwart, Jahrg. 1896 Nr. 13 S. 200–202)

*) Sehr gesunde Ansichten über diese Frage finden sich in der vortrefflichen Schrift von Georg Hirth: »Ideen über Zeichenunterricht und künstlerische Berufsbildung«, München, G. Hirth's Kunstverlag.

Das Zeichnen nach Gyps
Noch fünfzehn Künstler-Gutachten

Zu der in unserer letzten Nummer*) eröffneten Controverse über den erzieherischen und künstlerischen Werth des Zeichnens nach Gyps sind noch einige bedeutsame Gutachten eingelaufen, die wir im Interesse der Klarstellung hier veröffentlichen.

Professor *Fritz Schaper,* der Schöpfer des Berliner Goethe-Denkmals, schreibt:

»Das Zeichnen oder Malen nach Gyps ist nur bedingungsweise ein Studium nach der Natur, wenn man nämlich den betreffenden Gegenstand als von Gyps gefertigt charakterisiert, wie dies Ad. Menzel in einer herrlichen Studie, verschiedene Gypsabgüsse auf einer rothen Wand bei Lampenbeleuchtung, gemalt hat. Das Zeichnen und Malen nach Gyps und Naturabgüssen in Gyps hat für den Anfänger den großen Vortheil, die klare, reine Form ohne farbige Beiwirkung zu geben, hilft also zur Erkenntniß der Form wesentlich. Es ist dies für jeden ernst und gründlich zu bildenden Künstler unentbehrlich. Wie ein späteres Studium direct nach der Natur in seiner farbigen Wirkung unentbehrlich ist. Nützlich ist es also für den Anfänger unbedingt und nöthig, besonders bei der modernen Kunstübung.«

Der immer originelle Meister *Arnold Böcklin* sendet uns aus Florenz eine Postkarte von erfrischender Entschiedenheit des Urtheils:

»Einem intelligenten, begabten Menschen kann jede Uebung im Zeichnen zum Nutzen gereichen. Einem Schafskopf ist Alles schädlich.«

Professor *Gabriel Max* in München schreibt:

»Alles, was drei Abmessungen zuläßt (einerlei aus welchem Material), ist für das Auge Natur. Gypsabgüsse sind insofern nützlich, als sie stille halten.

Aber die Maler haben ihre eigene Terminologie wie die Jäger.«

Der Maler und Kunstschriftsteller *Friedrich Pecht* in München urtheilt:

»Das Zeichnen nach Gyps ist jedenfalls für Anfänger nützlich, da sich die Gypsfiguren nicht bewegen. Naturstudium kann man es aber keinesfalls nennen, wenn es auch zu Beginn des Studiums unleugbar förderlich erscheint.«

*) Gutachten von Ad. Menzel, Reinhold Begas, L. Knaus, Joh. Schilling, Ferd. Keller, E. v. Gebhardt, F. v. Defregger, H. Thoma, Wilh. Busch, A. Fitger, M. Liebermann u. A.

Aehnlich urtheilt Professor *Carl Emil Doepler der Aeltere* (Berlin):

»Ich halte das Zeichnen nach Gyps unter allen Umständen für ein Studium nach der Natur, nach der leblosen Natur, als treffliche vorbereitende Disciplin für das Studium nach dem Leben. – Köpfe, Hände, Füße, sowie Ornamente sind nach Gyps, zur Festigung des Formgefühls, wie der Entwickelung des Schönheitssinnes mit allem Fleiß zu studiren, nur darf dieses Studium nicht zu lange geübt werden.«

Der Geschichtsmaler *Fritz Graf Harrach* schreibt:

»Die Bezeichnung ‚Natur' bei einer Gypsvorlage ist wohl nicht ganz logisch entstanden, dennoch würde man das Zeichnen nach einem anderen von Menschenhand gefertigten Gegenstande, z.B. einem Gefäße, einem Handschuh, einem Stück Tuch etc. als ‚Zeichnung nach der Natur' bezeichnen. – Ich halte das Zeichnen nach Gypsabgüssen für eine sehr zu empfehlende Anfangsstufe, da der Gegenstand absolut stille hält und nicht nur die Darstellung der Plastik, sondern auch der Beleuchtung eines Gegenstandes damit sehr ausgebildet werden kann. In etwas vorgeschrittener Ausbildung eines Künstlers würde ich das Zeichnen nach Gypsabgüssen für einen Zeitverlust erklären.«

Der Thiermaler *Heinrich Zügel* in München:

»Ich halte das Zeichnen nach Gyps für ein Studium nach der Natur (sogen. todte Natur) im Gegensatz zur Blattvorlage und für minder begabte Menschen nützlich. Hervorragend Begabten schadet es zwar nichts, wird sie aber langweilen und nicht zum Fortschreiten veranlassen wie das lebende Modell.«

Auch diesmal machen die jüngeren Künstler, die Secessionisten etc. entschiedene Opposition. Lassen wir einer Dame den Vortritt: der vielgenannten ungarischen Porträtmalerin Frau *Vilma Parlaghi* (Berlin):

»Das Zeichnen nach Gyps halte ich sowohl für kleine wie für starke Talente für höchst schädlich, geisttödtend und zeitraubend. Gyps ist niemals Natur und selbst der beste Abklatsch ist nur eine Imitation. Die schlechteste Natur ist besser als das beste Gypsmodell. Die Natur ist und bleibt unser Meister.«

Professor *Fritz von Uhde* in München schreibt uns:

»Ich halte das Zeichnen nach Gyps für minderwerthiger als das Studium nach der Natur.«

Professor *Franz Stuck* (München):

»Gypsabgüsse nach der Natur bleiben natürlich immer ein Surrogat, doch sehe ich nicht ein, inwiefern ein Studium nach Naturabgüssen für Anfänger bei verständiger Leitung von Schaden sein sollte. Dagegen halte ich das Benutzen von Abgüssen nach der Antike zu Schraffirübungen von Anfängern für eine Barbarei.«

Fritz Mackensen in Worpswede bei Bremen schreibt:

»Das Zeichnen nach Gyps kann ich unmöglich für ein Zeichnen nach der Natur halten. Es wird in den meisten Fällen direct schädlich auf die Entwickelung der künstlerischen Fähigkeiten wirken. Ich halte das Zeichnen nach Naturabgüssen und nach der Antike nur dann für nützlich, solange es sich beim Schüler um das Erkennen von Verhältnissen und um das Gefühl für Bewegung handelt. Jedes sogenannte Ausführen solcher Zeichnungen ist durchaus verwerflich; nur ein flottes Skizzieren in Kohle würde anzurathen sein. Ein Zeichnen nach der Natur aber würde selbst solchem Skizziren vorzuziehen sein, weil die Anregung eine weit größere ist. Will man ein Gefühl für Antike heranbilden, wird es durch Anschaben weit leichter zu erlangen sein, als durch zeichnerische Nachbildung kalter Gypsabgüsse.«

Der treffliche Genremaler und Aquarellist *Franz Skarbina* (Berlin):

»Früher betrachtete man das Zeichnen nach Gyps als eine Vorstufe zum Zeichnen nach der Natur, d.h. nach dem Leben. Wollte man nun z.B. eine Gypsmaske zum Gegenstande eines Stillebens machen, in welchem man doch immer den Schein der Natur erwecken will, so würde wohl Niemand behaupten, daß Gyps keine Natur sei. Für den Anfänger halte ich das Zeichnen nach lebendem Modell unbedingt für wichtiger, als das mechanische Nachahmen der kleinen Runzeln und Zufälligkeiten der Todtenmasken; die Antike ist überhaupt nur für den reiferen Künstler von Nutzen.«

Bildhauer *Max Kruse* (Berlin) sendet uns auf unsere, wie er schreibt, »tief einschneidende« Frage eine ausführliche Antwort »wesentlich vom Standpunkte des Bildhauers«:

»Das Zeichnen nach Gyps zerfällt in zwei ganz getrennte Dinge, das Zeichnen nach Naturabgüssen und das Zeichnen nach vorzüglichen Kunstwerken, speciell der Antike, welches ich nicht als reines Naturstudium betrachten kann. Ich würde es überhaupt als Lehrmittel erst benutzen, nachdem der junge Künstler eine große Reihe von Natur- und Anatomiestudien gemacht und in sich verarbeitet hat. Erst dann kann er im Stande sein, die große Schönheit und Noblesse der antiken Formensprache zu verstehen. Das Erstere, das Zeichnen nach Naturabgüssen, kann ich als classenmäßiges, jahrelanges Studium nicht befürworten, da es durch seine Monotonie die künstlerische Schaffenskraft im Keime erstickt und die Individualitäten nivelliert. Ferner ist es ein unvollkommener Ersatz für das Studium der Natur, da nur kleinere Theile des menschlichen Körpers in organischem Zusammenhang abgeformt werden können und auch diese schon eine leichenhafte Erscheinung zeigen. Wenn irgendwo individualisiert werden muß, so doch gewiß bei der Erziehung der Künstler, und ich würde bei einer Reform der Akademie den Schwerpunkt auf die Unterweisung in der handwerksmäßigen Erfahrung legen, d.h. auf die Behandlung des Materials, in welchem der künstlerische Gedanke ausgesprochen werden soll. Man kann wohl behaupten, daß dem Schüler auf der Akademie außer dem Modelliren und Zeichnen nichts gelehrt wird, weder Marmor-, Stein- oder Holztechnik, noch Metall- oder Elfenbeinbearbeitung u.s.w. Die zweckentsprechende Ausbildung eines Bildhauers wäre eine solche in einem größeren Atelier, wo der Schüler alle handwerksmäßigen Vorbedingungen gründlich lernt. Vieles allein schon durch das Sehen an den Arbeiten des Meisters, welcher die Ausbildung des Schülers ganz nach dessen individuellen Anlagen leiten müßte. Man schaffe also entweder in den Akademien Räume, in welche die Meister ihre ganze Thätigkeit verlegen können und müssen, oder man suche Meister zu gewinnen, welche die Lehrthätigkeit in ihren eigenen Räumen übernehmen.«

Der Maler und Illustrator *Friedrich Stahl* (Berlin) schreibt:

»Die malerische Wiedergabe eines Gypsmodells halte ich für ein Zeichnen nach der Natur. Ich würde das Zeichnen nach Gyps (Naturabgüssen) für den ersten Unterricht stets empfehlen als Vorbereitung für das Studium nach dem lebenden Modell.«

Der Maler *Lesser-Ury* (Berlin) schreibt uns:

»Ich halte das Zeichnen nach Gyps für nicht nützlich. So, wie es auf den Akademien gelehrt wird, für falsch. Es ist für ein wirkliches Talent ein großer Zeitverlust und eine sehr schmerzhafte Operation, und für die Anderen, und diese sind ja in überwältigender Mehrzahl, ganz gleichgültig. Zeichnen nach der Natur und das verständnißvolle Betrachten, Ansehen der Gypsabgüsse, Antiken etc. halte ich für das Richtige für einen talentvollen Anfänger.«

In der nächsten Nummer werden wir die uns freundlichst zugesagte Entgegnung des Directors Anton von Werner zum Abdruck bringen.

(aus: Die Gegenwart, Jahrg. 1896, Nr. 14 S. 215, 216)

Aquarellistische Betrachtungen

von Wolfgang Kirchbach

In Dresden hatte man seit mehreren Jahren Gelegenheit gehabt, aus der Veranstaltung internationaler Aquarellausstellungen einen zusammenhängenden Einblick in die erstaunliche Entwickelung zu gewinnen, welche dieser Zweig der Malerei in den letzten zehn Jahren genommen hat. Mit ihm hat auch die Pastelltechnik einen Aufschwung erlebt, nach dem man ruhig behaupten kann, daß das, was im vorigen Jahrhundert durch die Rosalba Carriera, Liotard, Caffé, Raphael Mengs und andere auf diesem Gebiete geleistet worden ist, um ein Erkleckliches durch die Gegenwart übertroffen wird. Die Aquarelltechnik selbst als eine wesentlich jüngere Kunst, die erst in unserem Jahrhundert sich zu einer freien, schöpferischen Kraft erhebt, hat mit Riesenschritten eine Eroberung nach der andern gemacht, und legt Zeugnis von einer so mannigfaltigen Ausbildung des künstlerischen Sehens ab, wie dies die ältere, monumentalere Technik der Tempera und der Oelmalerei, auch die neueste sogenannte Freilichtmalerei mit dem Oel, nicht im stande sind. Es ist kaum zu bezweifeln, daß der Oelbildmaler weit mehr der Sklave seines Materials ist, als der Aquarellist; er ist weit mehr abhängig von der Dichtigkeit des Mittels, mit dem er schafft, und von einer gewissen Sprödigkeit, mit welcher dieses Mittel den Schein von Luft, Licht und Raumferne erzielt; und so wird es immer schwierig sein, das gelegentlich Erblickte mit der ganzen Freiheit eines unbefangenen Eindruckes festzuhalten. Eine gewisse Schulmäßigkeit des Sehens, demgemäß stehende Manier, die sich mit einer andren und neuen in gewissen Zeiträumen ablöst, ist daher immer in der Begleitung der Oeltechnik aufgetreten. Umsomehr ist man überrascht, unsre modernen Aquarellisten in Spanien, England, Italien, Schottland, in Deutschland und anderen Ländern in einem wahren Freiheitstaumel des unbefangenen Wiedergebens ihrer allerpersönlichsten Natureindrücke, ihres individuellen Auges sich bewegen zu sehen. Ganz erstaunlich ist die Mannigfaltigkeit, mit der diese Künstler in die Natur blicken, ganz erstaunlich der Unterschied der Ergebnisse, die sie erzielen, ganz erstaunlich der Umfang der Erscheinungen, die sie dem Naturleben abzulauschen wissen und mit der angenehmen Leichtigkeit ihrer Technik wiedergeben. Und es fällt dabei von vornherein auf, daß die meisten von denen, die als Aquarellisten oder Pastellmaler hervorragen und durch die Frische ihres Sehens anziehen, sehr mittelmäßige Oelbildmaler sind; während es allerdings mancher Oeltechniker von Ruf zu einer vorzüglichen Aquarellistik gebracht hat. Man wird aber bemerken, daß man in einem solchen Falle den Künstler kaum wieder erkennt; er ist als Aquarellist fast ganz ein anderer; er hat zwei Gesichter; er sieht mit anderen Augen. Es ist der Mühe wert, der besonderen Art in die Welt zu blicken, zu welcher die verschiedenen malerischen Kunstmittel nötigen, einige Betrachtungen zu widmen und die Beobachtungen aufzuzeichnen, die sich dabei ergeben.

Auf den ersten Blick scheint der Aquarellist einen ganz bedeutenden Vorteil zu haben, zumal, wenn er sich der Deckfarben und des Gouache als Hilfsmittel bedient, wie es neuerdings immer mehr Brauch geworden ist. In Dresden haben auf der letzten internationalen Aquarellausstellung einige schottische Künstler zum Beispiel Aufsehen erregt durch Landschaften und Tierstücke, die ganz mit der farbigen Realität und Kraft der Töne wirkten wie die Bilder der altniederländischen Kleinmaler und Landschafter. Ein solcher Künstler ist *Austen Brown,* der »Kühe im Stall«, einen »Lumpensammler«, eine bäuerische »Abendstimmung« und anderes mit einer Energie, Tiefe und Fülle malt, daß man kaum glaubt, die leichte Technik des Aquarells vor sich zu sehen. Noch weiter in dieser Kunst hat es der Schotte *Nisbeth* gebracht. Er malt ebene Flachlandschaften unter wolkenbedecktem Himmel, die ganz den Ton und die Stimmung von Ruysdaelschen Wolkenlandschaften haben; der braune Grundton, auf dem die graue, schwere, regenschwangere, nebeldichte Luft mit ihren aufgeballten Wolkenformen steht, die wunderbare Fernwirkung der flachen Landschaft, die Räumlichkeit, in welche die feinbeobachteten Farbenwerte alles projizieren, die Kraft der Farbe dabei – alles wirkt zusammen zu Eindrücken, wie sie Ruysdael ähnlich der Natur abgelauscht hat. Es ist ganz überraschend, wie diese schottischen Meister eine schöne ölbildmäßige Tiefe erreichen, wie sie Luft und Raum abzustimmen und hervorzuholen wissen und bei einer gewissen Größe der Naturanschauung, die allem Kleinlichen fremd ist, eine warme Macht und Kernigkeit der malerischen Erscheinung erreichen. Es ist eine alte Regel, die aber für die Aquarellmalerei noch eine ganz besondere Bedeutung hat: der Künstler wird immer am harmonischsten wirken, der genau die Grenze einer bestimmten Sehentfernung festhält und die unter solchen Umständen eintretende Farbenfülle und wechselseitige Bestimmung der Farbenwerte taktvoll wiedergibt. Das Aquarell hat besonders früher, in den Anfängen der Entwickelung dieser Technik und bei den meisten Dilettanten dazu verführt, Töne und Reflexe gewissermaßen nach verschiedenen Sehbedingungen zu bringen; Künstler, denen an einer peinlichen Ausführung liegt und welche durch den Reiz der Miniaturmalerei wirken wollen, versehen es, wie auch heute noch manche Italiener und Spanier oft hierin; sie überladen ihr Kolorit mit Farbenspezialitäten, die dann mehr ein Mosaik, als einen in sich geschlossenen Natureindruck hervorbringen. Auf diesem Standpunkt war zum Beispiel neuerdings *Scipione Simoni* angekommen, nicht zu verwechseln mit *Gustavo Simoni,* von dessen aquarellistischer Kunst hierbei eine Probe mitgeteilt ist. Und doch liegt der größte Reiz des Aquarells

Brandung. Nach einem Aquarell von Hans von Bartels.

gerade darin, wie es oft mit nur wenig Tönen, mit ganz einfachen, aber charakteristischen Handbewegungen der Pinselführung die Augenblicksaufnahme eines Natureindruckes bewirken kann. Jene Schotten nun scheinen höchst bewundernswert gerade durch den Takt, mit dem sie wissen, wie weit sie zu gehen haben, um ganz realistisch zu wirken und doch nicht zuviel aus der Landschaft herauszusehen.

Es liegt in der Natur des Mittels, mit dem der Aquarellist arbeitet, daß er gerade die flüchtigen Eindrücke des Sehens, den ersten Bick, den man auf eine Landschaft oder einen Gegenstand wirft, mit einer gewissen Leichtigkeit festhalten kann. Alle möglichen Luft- und Landschaftsstimmungen, alle möglichen Stimmungen landschaftlicher Poesie vermag er als solche gewissermaßen leicher zu isolieren und festzulegen, als die schwerere Technik des Oeles. Je länger man in der Betrachtung einer Landschaft verweilt, je mehr man hinsieht und ihre Einzelheiten studiert, desto mehr vertieft sich bekanntlich das Spektrum der Farben in unserem Auge, voller und reicher, gesättigter wird der ganze Eindruck und bei der Anpassung unserer Sehnerven geschieht es, daß eine sonnenhelle Landschaft, die wir im Anfang mit den blendenden, unvermittelten Tönen des Freilichtmalers sahen, allmählich von dieser Blendung der Farben gegeneinander verliert und auf den wärmer und dunkler gestimmten Ton des gedämpfteren Atelierlichts sich zurückstimmt. Mit dieser allmählichen Veränderung in unsrem Auge, das sich anpaßt, wird aber auch die malerische und poetische Stimmung eine andere; die innere Wirklichkeit und Stofflichkeit scheint gesteigert, die Poesie des Augenblicksbildes schwindet und eine dauerhaftere, schwerere und körperlichere Poesie wird erzeugt. Die stofflichere, erdigere Farbe der Oeltechnik erweist sich als das Mittel, welches in diesem Zustand des Sehens die natürliche Sprache zur Wiedergabe der Erscheinungsform wird.

Es ist aber klar, daß der Aquarellist in seinem flüchtigeren und flüssigeren Elemente gerade jene zarten Neueroberungen des Sehens, die unser modernes Auge macht, leichter festhält und damit denn auch der Eindruck einer so großen Mannigfaltigkeit des Sehens hervorgebracht wird, wie man ihn auf den Aquarellausstellungen hat.

Wenn jene Schotten beweisen, welche ölbildmäßige Kraft des ruhenden, dauernden Beobachtens beim taktvollen Festhalten einer gewissen Grenze des Fertigmachens man im Aquarell erzielt, so hat es eine Engländerin Miß *Mary Whitley* zu einer so fabelhaften Nachahmungstreue in der Malerei von Mineralien, von durchsichtigen Edelsteinen, Amethysten und Opalen gebracht, erzeugt sie so sehr den mineralisch-stofflichen Eindruck, daß man sich, um die Nutzanwendung der alten Apellesfabeln zu machen, nicht wundern würde, wenn Elstern und Raben kämen, um diese Edelsteine zu stehlen. Auch hier ist dem Aquarell etwas abgerungen, was man nicht für möglich gehalten hätte und was die Oeltechnik mit einer so verblüffenden

Studienkopf · Aquarell von Dora Hitz

Täuschungskraft Mineralien gegenüber kaum jemals möglich machen könnte. Man kann dergleichen ein Kunststück nennen, indes es handelt sich darum, die Leistungskraft des künstlerischen Mittels zu erproben, und die erweist sich in einem solchen Falle als eine erstaunliche beim Aquarell. Denn der Eindruck eines solchen Amethystes und seines lebendigen Daseins bestimmt sich wesentlich aus der krystallinischen Art der Lichtbrechungen und zarten Polarisationen. Der durchsichtige, wasserklare Charakter des Minerals und andere Eigenschaften bestimmen gemeinsam den besonderen Charakter der Erscheinung, und es ist allerdings sofort einzusehen, daß gerade diese zarten Lichtbrechungen und Krystallisationseigenschaften durch die Wasserfarben weit leichter wiederzugeben sind, als durch das lichtverschluckende Oel mit seinen Erdfarben. Hier ist abermals der Vorteil des Aquarells, daß es jedes Schillern der Natureindrücke, alles, was flüchtige Betrachtung hervorruft und bedingt, gewissermaßen zu isoliertem Anschauen einfangen kann.

Man darf sich daher nicht wundern, daß sich ganze Schulen von Aquarellisten gebildet haben, welche die verschiedensten Arten von Impressionismus – denn impressionistisch im weitesten Sinne ist das Wesen der Wasserfarbentechnik, während die Oeltechnik stets zum Gegenteil herausfordern wird – ausgebildet haben. Wir teilen zur Illustration dieser verschiedenen Seharten eine Reihe von Aquarellen Skarbinas, Hans von Bartels, Dills, Sartorios, Hans Herrmanns, Dora Hitz hierbei mit. Merkwürdig sind hierin zum Beispiel einige belgische und holländische Künstler. In großen eckigen, leichthingetuschten Flächen tragen sie ihre leichtflüssige, durchsichtige Farbe vor, und sie wissen dabei so meisterhaft Duft und Form der Erscheinung wiederzugeben und zu beobachten, wie in der That auf gewisse Entfernungen Licht und Schatten sich zum Bilde der körperlichen Erscheinung in derartigen Flächen zusammenbauen, daß man stets mit erneutem Vergnügen sich ihrer Sehweise anpaßt. Der vortrefflichste Meister unter ihnen ist *Nicolaas van der Waay* in Amsterdam; eine gleiche Schule vertreten *Gerard Müller* und *G.W. Oldewaldt* ebendaselbst. Allen gemeinsam ist der Impressionismus der Fläche, während aber Müller es liebt, nur den allgemeinen Eindruck des Verhältnisses von Lichtflächen und Farbenbrechungen zu geben, leistet van der Waay mehr in der Charakteristik der Einzelheiten; er begnügt sich nicht mit der Poesie des Licht- und Farbendunstes, in dem auf gewisse Entfernungen die Gestalten eingehüllt scheinen, etwa wie sie einem kurzsichtigen Auge dauernd als unbestimmte Licht- und Farbenflecke vorschweben und wie man auch in gewissen Dämmerungsstimmungen sieht; er geht um mehrere Grade weiter und modelliert stets in Festhaltung des Grundprinzips zum Beispiel auf einem größeren Aquarellbilde: »Versammlung« genannt, die Köpfe bis zu einer sehr frappanten individuellen Charakteristik heraus. Man sieht eine Reihe älterer und jüngerer Herren aus der guten Gesellschaft an einer Wirtstafel beisammen sitzen; Wassergläser und Absynth stehen auf dem Tisch; man disputiert eifrig; Zigarettendunst verschleiert die Züge der Einzelnen. Es ist hochmerkwürdig, wie hier nicht durch Umrisse, durch Modellierungen, nicht durch Beobachtung der linearen Bestimmtheit der Form ein Eindruck von Indiviualitäten und charakteristischen Persönlichkeiten erzielt wird, sondern gewissermaßen nur ein Licht- und Farbenspektrum gegeben ist, in dessen Kern doch eine höchst persönliche Figur erscheint. Das ist in der That ein Impressionismus, eine Eindrucksmalerei, welche ganz gewissen Situationen entspricht, in denen wir uns auch im wirklichen Leben von Menschen, die wir nur ungefähr sehen in Gesellschaft, im Vorübergehen, doch ein bestimmtes, charakteristisches Bild machen. Wir erkennen sie dann später auf Grund dieses Gesamteindruckes wieder, vielleicht ohne daß wir uns ihre Züge näher einprägten; unser Bild von ihnen setzte sich in der That nur aus einer Art von Licht- und Flächenerscheinung zusammen. Es ist ein überaus reizvoller Teil der Kunst, auch diese Art der Erscheinungswelt festzuhalten. So hat derselbe Nicolaas van der Waay ein anderes überaus entzückendes Blatt seiner Zeit in Deutschland ausgestellt, wo die Poesie dieser Malart einen ganz besonderen Triumph feiert. Ein Fräulein in der Tracht der Empire sitzt auf einem Stuhle und tritt mit dem linken Fuß in den Ballschuh, indem es mit dem Finger beim Anziehen nachhilft. Dieser an sich liebenswürdige und anmutige Vorgang ist auch mit vollendeter Anmut gestaltet; die Unmittelbarkeit in Bewegung und Ausdruck ist unübertrefflich, und doch ist auch diese reizvolle Erscheinung in keiner Weise auf eine lineare Bestimmtheit studiert, sondern nur wie der Lichthauch eines flüchtigen Hinblickens festgehalten. Gerard Müller bleibt bei einer noch weiteren Entfernung von den Einzelnheiten stehen; er giebt nur ganz im allgemeinen einen Eindruck des Lichtverhältnisses und menschlichen Phantoms, wie es in Dämmerungen oder un-

Fischmarkt in Amsterdam.
Nach einem Aquarell von Hans Herrmann.

gewissen, diffusen Beleuchtungsverhältnissen erscheint; aber auch dieses sehr meisterhaft. So schildert er z. B. eine Dame, welche bei Lampenbeleuchtung einen Brief liest, und man dürfte erstaunt sein über die Richtigkeit, mit welcher er, alles nur in großen breiten Flächen anlegend, diese Spezialität des Erscheinens wiedergiebt.

Zu sehr anregenden Beobachtungen gaben neben diesen holländischen und schottischen Aquarellisten auch einige Berliner, unter ihnen voranschreitend *Ludwig Dettmann,* Anlaß. Man darf wohl sagen, wenn es überhaupt erstaunlich ist, wie eine Reihe der tüchtigsten Aquarellisten in deutschen, als Kunststadt oft gar nicht namhaften Orten sitzen, daß der Aufschwung, den besonders in Berlin die Aquarelltechnik genommen hat, ein ganz mächtiger ist. Ja, man darf sagen, daß München, welches besonders in seinen älteren Meistern, aber auch vielen jüngeren an der Spitze der Oeltechniker marschiert, als Sitz der aquarellistischen Kunst gegen Berlin und andere Kunststädte eigentlich zurückgeblieben ist. Man hat von den Berlinern Dettmann, Skarbina, Falat, Fehr, Jung, Koner, Leistkow, Hans Herrmann, Liebermann, Edgar Mayer, von Souchay und selbst von Possart, Hans Schleich, Henseler etc. etc. so manches auf den internationalen Aquarellausstellungen gesehen, was da lehrt, daß die Zeiten vorüber sind, wo man Berlin als eine Kunststadt ansehen durfte, die in alten Ueberlieferungen stehen zu bleiben pflegt. Daß es im Kampfe um die Freilichttechnik nicht zurückgeblieben ist, davon legen unter anderem auch Dettmannsche Aquarelle Zeugnis ab, und die letzte internationale Kunstausstellung in Berlin hat es auch auf dem Gebiete der Oeltechnik sieghaft bestätigt. Es ist gewiß erstaunlich, wie Ludwig Dettmann auf zwei Aquarellen: »Aus der Mark« und »Kirschenblüten im Sonnenschein« das fabelhafteste Sonnenlicht einer frühlingsklaren Freilichtstimmung hinzaubert. Es ist kaum denkbar, daß ein Maler mit Oelfarben je ein solches volles und glaubwürdiges Licht erzielen könnte, wie es hier die Wasserfarben leisten. Sieht man zu, wie Dettmann dieses fabelhafte Licht auf jenen Blättern erreicht hat, so lehrt es von neuem die interessante Eigenschaft der Aquarelltechnik, welche es so leicht vermag, ein bestimmtes Verhalten des Beschauers zur Natur aufs Papier zu bannen und damit den Eindruck der Wahrheit zu erzeugen. Schauen wir in helles Sonnenlicht, auf stark beleuchtete Flächen, so pflegen wir um der starken Lichtwirkung willen eine ganze Anzahl von feineren Farbenunterschieden nicht zu detaillieren; wir verhalten uns, zumal wir nicht lange auf eine unmittelbar beleuchtete Fläche sehen können, selbst so, als sähen wir nur in starken Gegensätzen und Flächen. Wir empfinden die Blüten eines Kirschenbaumes gegen den durchleuchteten Himmel oder die unmittelbare Wirkung des Sonnenlichts nicht nach ihrer Form und auf ihre Form hin; sondern das Licht nötigt uns, auch hier nur die derbsten Licht- und Farbengegensätze zu erfassen. Dettmann erreicht sein Licht nun nicht dadurch, daß er etwa äußerst gesteigerte Farbmittel an sich brauchte, sondern daß er als Aquarellist in der Lage ist, sehr richtig jenen Zustand des Beschauers festzuhalten. Sowie er im gedämpfteren Licht malt, sieht er auch eine ganz andere, reichlichere Fülle von Farbentönungen und Vermittelungen. Wer Blätter, wie seine »Hamburger Judenbörse«, die »Steinstraße« in Hamburg und anderes von diesem Künstler kennt, weiß, wie sehr er sich in die feinsten Uebergänge und farbigen Vermittelungen malerischer Erscheinungen hineinzusehen vermag. Dieser selbe Künstler, und andere treffliche Aqua-

Jüdisches Konzert in Marokko. Nach einem Aquarell von Gustav Simoni.

Aquarellstudie. Von Ludwig Dill.

rellmaler, würde aber in die größten Schwierigkeiten geraten, wenn er durch Oeltechnik auf ähnliche Weise sein Licht erreichen wollte. Diese bringt es mit, schon um des Einschlagens der Farbe und um anderer äußerer Eigenschaften willen, daß man jenes subjektive Verhalten des Auges unter gewissen Bedingungen nicht so leicht festbannen kann; sie verlangt nach körperlicher Plastik, wie sie auch der Plastik verwandter ist als das Aquarell; sie ist sinnlicher, üppiger und fleischlicher, eben deshalb aber sträubt sie sich gegen das Auffassen flüchtiger vorübergehender Farbenstimmungen. Die alten und neueren Meister, welche in Oel nur das malten, was einem gleichmäßigen und ruhigen Lichte ausgesetzt war, einem Licht, in welchem man auch in der Wirklichkeit erst den vollen Genuß der Fleischlichkeit und Stofflichkeit der Erscheinung findet, sie haben entschieden den richtigsten Takt bewiesen. Eine der hübschesten und anmutigsten Lehren, welche man auf den internationalen Aquarellausstellungen erhielt, ist die, daß viele von den neuesten Bestrebungen, welche sich als Impressionismus, Freiluft- und Lichtmalerei vortragen, im Grunde aquarellistische sind. Sie entsprechen zumeist dem, was Aquarell und verwandte Mittel vorzüglich leisten, während sie der physischen und moralischen Beschaffenheit der Oeltechnik zum Teil geradezu widersprechen. Niemals wird ein Aquarellist mit seinen Mitteln im stande sein, jene volle Fleischlichkeit der Erscheinung, jenes animalische Wirklichkeitsgefühl einer lebendigen Schönheit zu erzielen, welches wir im Anblick einer tizianischen Venus empfinden oder selbst an so manchen Makartschen Schönen erlebt haben; es ist einfach nötig, um die volle Schönheit und innere Kraft menschlicher Körperlichkeit oder der Stoffe, die diesen Körper umgeben, zu selbständiger Plastik zu erheben, daß man jenes neuerdings verrufene »Atelierlicht« herstellt, um in ihm die ganze Schönheit und materielle Körperlichkeit der Tempera- oder der Oeltechnik zu entwickeln. Rembrandt so gut wie neuerdings Lenbach und eine Reihe vorzüglicher Vertreter der Münchener Kunst haben doch wohl eine sehr richtige Empfindung der wahren Leistungskraft des Mittels, mit dem sie wirken. Gegenüber den Ergebnissen, welche diese Meister und nun vollends die ganze Reihe der Tiziane, van Dyks, Rubens u. a. in Bezug auf die Fleischlichkeit und ihre isolierte Schönheit, ihre Charakteristik erzielt haben, müssen alle Versuche des Freilichts mit dem Oel sich nur als Experimente erweisen. Es ist richtig: stellt man eine tizianische Venus in natura hinaus auf einen Acker auf weite Entfernung und malt sie im hellen Sonnenlicht mit allen Symptomen der dichten, weiten Luftschicht, die zwischen uns und ihr ist, so erscheint sie ganz anders. Sie verliert ihre Fleischlichkeit an die Erde, an Luft und Licht; sie wird ein Stück Landschaft. Aber es scheint dann auch schon fast ein falsches Bemühen, diesen luftigeren, leuchtenderen Eindruck mit den schweren Mitteln des Oeles festhalten zu wollen; jeder moderne Aquarellist wird beweisen, daß er das Spezifische dieses Eindruckes, viel sicherer und überzeugender mit seiner Wasserfarbe wiedergeben kann. Und was die Hauptsache ist, jene Venus auf dem weiten Freilichtacker ist gerade dadurch, daß sie ihre animalische Erscheinung an die umgebenden Elemente von Luft und Licht abgegeben hat, gar keine Venus im Sinne ihres fleischlichen Schönheitsbegriffes mehr; mit anderen Worten, die Oeltechnik ist und wird auch in Zukunft wesentlich eine plastische und monumentale bleiben.

Unser modernes Auge, welches es so sehr liebt, in die freie Natur hinauszusehen und alle die leichten Spiele von Farbe, Luft und Licht an den Phänomenen des Himmels, der Wolken in Augenblicksbildern festzuhalten, hat freilich mit Recht verlangt, daß diese Seite der Erscheinungen ihren poetisch-malerischen Ausdruck finde. Nach den Eindrücken, welche die internationalen Aquarell- und Pastellausstellungen hinterlassen haben, nach den gesteigerten Hoffnungen, die sie für die Zukunft dieser Technik erweckt haben, scheint in ihr auch eine weit vollkommenere Möglichkeit enthalten, die ganze Lyrik der Naturerscheinungen auszusprechen, welche man unter dem Titel impressionistischer und freilichtartiger Bestrebungen kennt. Jede malerische Epik und Dramatik aber, jede Schönheits- und Charakterkunst, welche das Dargestellte isoliert, um gewisser-

Französische Bäuerin. Nach einem Aquarell von F. Skarbina.

maßen ihren persönlichen Schönheitscharakter zu geben, wird sich mit größerem Vorteil der Oeltechnik bedienen und dann unwillkürlich sich auch jenem Gesetze unterworfen sehen, nach dem unser Auge alles länger und isoliert Betrachtete auf größere Tiefe und Wärme der Farbe herabstimmt.
(aus: Die Kunst für Alle, Heft 12, Jg. 1897, S. 161–166.)

»Das Erlernen der Malerei«

von Lovis Corinth

»Zeichnen« heißt: die Formen eines Gegenstandes, die durch Licht und Schatten geschaffen werden, in Hell und Dunkel (Weiß und Schwarz), ohne Rücksicht auf seine spezielle Färbung kennen zu lernen und wiederzugeben.

Diejenigen Formen, welche zum Hintergrund herumgehen und teils verschwinden, bilden den Umriß (Kontur); dieser gestaltet sich zu einer fortlaufenden, umschließenden Linie.

Das von Licht (Sonne, Mond, künstliches Licht) beschienene Stück des Gegenstandes nimmt je nach der Beschaffenheit seiner Fläche eine bestimmte Form an; ebenso der Schatten, welcher der Teil des Gegenstandes ist, der von der Beleuchtung abgewandt ist. Der ganze Körper wirft dann noch den Schlagschatten, der entweder auf den Boden oder auf andere in seiner Nähe stehende Körper fällt, und der auf diese Weise oft einen Teil seiner Umgebung in Dunkelheit hüllt.

Ein weiterer Grad des Zeichnens ist das Beobachten, wie die Abstufung dieser drei einfachen Arten von Licht, Schatten und Schlagschatten vor sich geht: in den Variationen der Tonwerte, indem vom hellsten bis zum dunkelsten Ton eine ganze Skala, je nach der Vielfältigkeit der Formen, gesehen werden kann. Dadurch wird die Täuschung der Körperhaftigkeit hervorgebracht; der technische Ausdruck hierfür ist aus der Bildhauerei, wo alles rund und greifbar ist, hergeholt: das Modellieren.

Hier wäre der Ort, hervorzuheben, daß also »Zeichnen« lediglich die richtige Wiedergabe des Vorbildes bedeutet (wie auch später das Malen), gleichviel durch welche Behandlung des Materials, womit gearbeitet wird.

Das ist der Gegensatz zu der Ansicht der Dilettanten, die da glauben, daß »Zeichnen« eine Handgeschicklichkeit wäre, die aus eleganten und kapriziösen Strichen und Schraffierungen bestände.

Das Material zum Zeichnen ist: Kreide, Kohle, Bleistift, schwarze oder farbige Tusche; die verschiedensten Sorten Papier; zum Wegwischen falscher Stellen: Gummi oder Semmelkrume, für Tusche: Messer.

Für Ausführungen in sämtlichen Tonwerten wird Kohle bevorzugt, die bei der Korrektur leicht verwischbar ist, und den größten Reichtum von Tonvariationen gestalten läßt. Als Papier zu derartigen Kohlenzeichnungen sind die »Ingres-Bogen« zu empfehlen.

Die Malerei bewegt sich immer in den sinnlichen Wahrnehmungen des Auges; deshalb werden auch zur Erlernung des Zeichnens Vorbilder (Modelle) aus der Natur genommen.

Aquarell, Gouache: Ich habe stets betont, daß die einzelne Art der Ausführung in der Malerei niemals Selbstzweck sein soll, sondern nur ein Mittel, um Erscheinungen aus der Natur, die man künstlerisch zu verwerten denkt, zum Ausdruck zu bringen.

Um eine künstlerische Wirkung in irgend einer Malerei zu erreichen, ist deshalb das Streben nach Richtigkeit der wiederzugebenden Natur als erster Zweck ins Auge zu fassen.

Man soll die Werke unserer bedeutendsten Künstler studieren; in ihre Gedanken hineinzudringen versuchen, ebenso die Art ihrer Handschrift kennen lernen; aber man soll sie nicht imitieren.

In den eigenen Arbeiten soll man auch die eigene Behandlung anstreben und sich nicht entmutigen lassen, wenn die ersten Zeiten zufriedenstellende Resultate nicht aufweisen; ist doch das ganze Leben des Künstlers dem ewigen Wechsel des Suchens und Findens und neuem Suchen geweiht.

Wie von der Ölmalerei bereits gesagt, ist sie als Technik für die anderen Arten zu malen als maßgebend anzusehen.

Auch in dem Aquarellieren ist das Prinzip zu befolgen: je frischer, unmittelbarer die Farben hingesetzt sind, desto größer wird der Eindruck sein. Das eigentliche prima Malen (naß in naß), wie bei Öl, ist aber im Aquarell nicht so leicht anwendbar, weil das Wasser schneller trocknet, und wenn auch das Papier künstlich naß erhalten wird, die Farben ineinanderlaufen. Dazu kommt noch bei dem richtigen Aquarell das Fehlen von Weiß für Aufhellungen von zu dunkel geratenen Tonwerten; ebenso wird auch das höchste Licht nicht durch Aufsetzen von Weiß erreicht, sondern durch das Stehenlassen des weißen Papiertons.

Aus all diesen Gründen ist ein öfteres Übergehen der Farben, wie es beim Ölmalen ist, nicht immer möglich – eben nur in die größere Tiefe hinein. Daher ist eine größere Sicherheit im Erfassen der Formen und der Tonwerte absolut notwendig, um eine Aquarellmalerei gut zustande bringen zu können.

Um die Fehler der falsch angebrachten Tonwerte zu umgehen, wird meistens geraten, das Aquarell gewissermaßen aus hellen Tönen zu präparieren und allmählich in die Mitteltöne überzugehen, und dann die tieferen Töne dunkler zu färben, bis man am Schluß die größten Dunkelheiten einsetzt.

Dieses ist ein Schema, mit welchem man so für den Hausgebrauch recht angenehme Resultate wird erreichen können; ich für mein Teil bin dennoch mehr dafür, dem Temperament nachzugeben und auch im Aquarell zu versuchen, sogleich die Tonwerte in ihrer richtigen Form und in ihrer richtigen Stärke hinzusetzen.

Sollte es selbstverständlich am Anfang mißglücken, so lernt man doch durch die Arbeit und durch jeden neuen Versuch, und am Ende muß man doch die Sicherheit erlangen, die richtigen Farbflecke nebeneinanderzusetzen.

Eine derartig zu Ende geführte Arbeit wird einen weit größeren Kunstwert, eben vermöge ihrer einfachen Mittel, aufweisen, als eine auf jene erste Art ausgeklügelte und allmählich zurechtgeflickte Rezeptmalerei.

Das reine Aquarell mit strengster Vermeidung der weißen Farbe wird heutzutage wenig mehr geübt; es war in der Mode in den sechziger und siebziger Jahren von 1800. Namentlich die Engländer hatten darin eine große Vollkommenheit erreicht.

Wir ziehen das Gouache vor.

Diese Art Malerei verwendet mit den Aquarellfarben zusammen das Deckweiß. Dieses wird überall hineingemischt, wodurch ein derartiges Bild einen kreidigen, trockenen Charakter erhält. Es ist glanzlos und ist zu seiner Beurteilung von keinem Seitenlicht abhängig, wie es hauptsächlich die Ölmalerei ist.

Die Art zu malen und die Farben aufzusetzen ist genau wie bei den Ölfarben, nur fällt das Naß-in-Naß-Malen vollständig fort. Man kann über das Trockene hinübergehen, so viel es notwendig erscheint; vermöge des trockenen Aussehens fällt die Notwendigkeit, aus einem Guß zu malen, vollständig fort.

Die großartigsten Leistungen in dieser Gouachemalerei hat Menzel vollbracht, sowohl in handgroßen Miniaturbildern, als auch in lebensgroßen Studien von Händen und anderen Teilen des menschlichen Körpers. Mir selbst ist eine seiner eigenen Hände, die Tuschschale haltend, als eines der größten Meisterwerke aus unserer Zeit immer in Erinnerung geblieben . . .

Das Pastell: Diese Malart ist zuerst wieder in den letzten zwanzig Jahren zu größerer Verwertung gekommen.

Nachdem es in der Zopfzeit Triumphe in der Darstellung schöner Frauenköpfe gefeiert hatte, war das Pastell allmählich ganz als Darstellungsart aus dem Gebrauch gekommen.

Es hat durch seine feinen, staubigen Farbtöne eine bestechende Wirkung, die für Anfängerarbeiten desto gefährlicher ist, je weniger studiert noch so ein Werk ist und dennoch nach was aussehen kann.

Der fertige Maler wird aber durch das Pastell die Arten seiner Werke vermehren. Er wird mit diesen Stiften schnell und bequemer Skizzen sich notieren können, Zeichnungen durch Hinwischen einzelner, leichter Farben größeres Leben verleihen, und auch zur Abwechslung Arbeiten in reiner Pastellart zu seinem Vergnügen und dem des Publikums schaffen.

Die Farben werden immer wieder übereinander bis zur Zufriedenheit aufgetragen; wenn man auch mit dem größten Ernst, wie es jedes Kunstwerk verlangt, an das Pastell herangeht, wird es dennoch immer den Anschein von etwas Billigem haben, schon wegen der angenehmen Farbenwirkung von vornherein, und wegen jeglichen Mangels scheinbarer Abmühung darin, was ein Kunstwerk dennoch besitzen muß, wenn die Mühe auch nicht zu Tage treten soll.

Dazu kommt noch die schwierigere Fixiermöglichkeit. Ein kleiner Zufall kann die ganze Herrlichkeit in Staub aufwirbeln lassen.

Das alles macht die Pastellausführung gerade nicht sehr begehrenswert.

Nur Künstler allerersten Ranges, die sich diese Manier zum Ausdruck ihrer Eigenart gewählt haben, leisten auch darin Außerordentliches.

Der Einzigste hierin ist Degas.

Seine Tänzerinnen im Rampenlicht, seine Logen mit elektrischer Beleuchtung sind Herrlichkeiten der darstellenden, farbenauflösenden, lichtsprühenden Malprobleme, wo alle Körperhaftigkeit geradezu verschwunden ist und nur die Erscheinung bleibt.

Er (Degas) hat seine Pastellmalerei so ausgebildet, daß sie ein Geheimnis für uns andere geworden ist:

Er fixiert die einzelnen Schichten, so daß der Auftrag aus millimeterstarker Farbschicht besteht, die Farbmasse liegt fest wie Ölfarbe und bröckelt eher stellenweise fort, als daß sie wegstäubt, und sie verliert durch seine Manipulationen vor allen Dingen auch nicht ihren Glanz.

Hier wäre der Abschluß der Abhandlung für den Lernenden.

Der dritte Teil – zwar bezugnehmend auf den ersten und zweiten – wird Ratschläge für den selbständig ausführenden Künstler enthalten, der aber immer ein Lernender bleibt.

(aus: Lovis Corinth: Das Erlernen der Malerei. Ein Handbuch. Berlin 1920 (3. Aufl. – 1. Aufl. 1908), S. 15, 46, 119–121, 125, 126.)

Notizen über deutsche Zeichenkunst

von Karl Scheffler

Bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts war das Zeichnen deutscher Künstler eine Verherrlichung der Natur und des Lebens. Die Kunst war sanguinisch gläubig. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts kam dann, neben der das neue Reich gründenden Realpolitik, in der Zeichenkunst die konstatierende Darstellungsweise auf. Das Künstlerische wurde materiell begriffen. Mit dem zwanzigsten Jahrhundert endlich hat sich ein Zeichenstil durchgesetzt, den man als ein Glossieren der Natur bezeichnen kann. Die Zeichenkunst ist skeptisch genießend. Es scheint, als ob dieser letzte Stil, der Stil unserer Tage, Wertvolleres und Selbständigeres hervorbringt, als der zart verherrlichende Nazarenerstil oder als der phantasielos derbe Realistenstil der Gründerjahre. Die Zeichner von heute sind geistiger und phantasievoller als die der vorigen Generation, und sie sind physisch gesünder als die Nazarener und Klassizisten. Lebendige Skepsis ist stets gesund; und eine zum Geistigen drängende Gesundheit ist immer auch idealistisch gesinnt. Darum ist unsere neue Zeichenkunst zugleich voller Realismus und voller künstlerischer Einbildungskraft. Moderne Menschen stellen sich in ihr mit Hilfe der Natur selbst dar. Glossen über das Urewige werden zu Selbstbekenntnissen.

Wie die Geistesstimmungen dieser drei Geschlechter in der deutschen Zeichenkunst deutlich unterschieden werden, so sieht man mit einem Blicke auch drei verschiedene Techniken vor sich. Künstlerischer Geist und künstlerische Technik durchdringen sich ja stets bis zur Identität. Die Zeichenkunst der Nazarener war ausführlich, eingehend und ornamental verschönernd; das Zeichnen der Alltagsrealisten war genau, geschwätzig und prosaisch gewissenhaft; die Griffelkunst der Neueren ist kurz, knapp, im Flüchtigen erschöpfend, pointierend und charakterisierend. Zuerst herrschte der schöne, der kalligraphische Strich, sodann kam der akademisch routinierte, der unpersönliche Strich auf und jetzt herrscht der rücksichtslose Strich, voll geistreicher Roheit, der Strich der eiligen Erregung, die charakteristische Handschrift. Man vergleiche in dieser schönen Herbstausstellung der Sezession, wie Menzel zeichnete und wie Liebermann zeichnend schreibt. Menzel ist halb noch einer aus der vorigen Generation und halb schon ein Moderner. Er konstatiert und glossiert zur gleichen Zeit. Liebermanns Zeichnung aber ist schon reine Naturglosse. Die beiden sind ein wenig wie Vater und Sohn.

Wo Menzel am besten, am freiesten ist, macht er sich vom akademischen Naturalismus frei und gerät in ein geistreiches Kritzeln, das ein Systematiker impressionistisch nennen könnte.

Im epigrammatisch kurzen Glossieren zeigen die modernen Zeichner deutlich ihre Temperamente, ihre Eigenart und ihr Gefühlsleben. Sie alle sind sich ähnlich von seiten einer sanguinisch stürmenden Skepsis, von seiten eines produktiv machenden Zweifels, von seiten des Stils der Zeit; zugleich zeigt sich aber eben in der Temperamentsäußerung auch ihre Verschiedenheit mit aller Deutlichkeit. Sie sind sich darin einig, daß sie alle die Idee an sich und den idealistischen Stoff vermeiden, daß sie mit Vorliebe soziale Tiefen aufsuchen, daß sie am liebsten dem Neutralen Züge ewiger Gültigkeit abzuringen suchen und daß sie sich mehr an das Dunkel des Lebens halten als an himmlische Helle; sie unterscheiden sich aber sehr stark der Art nach, wie sie die Lebensstoffe dann glossieren. Die Künstler sind einander verwandt wie von seiten der Rasse und verschieden wie Individuen. Sie alle halten der Natur einen Spiegel vor und spiegeln sich doch zugleich auch selbst im Spiegel der Natur ab.

Liebermanns Naturglossen werden zu Formulierungen des Kosmischen. Er notiert die Bewegung in der Natur, das was sich kosmisch um uns her und in sich selbst regt. Er enthüll sich in seinen Zeichnungen, Radierungen und Lithographien als ein Künstler, dem das die Vision erzeugende philosophische Wundern vor den Erscheinungen selbstverständlich und etwas Alltägliches geworden ist. Er sucht – um Lessing zu variieren – zu »malen sich die intellektuelle Natur – wenn es eine giebt – das Bild dachte, ohne den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht«. Er überträgt dieses Wollen auf ein so starkes Talent neben ihm, wie Corinth es ist, oder auf die nächste Generation, wie die charaktervollen Zeichner W. Rösler und Th. von Brockhusen sie repräsentieren. Kosmisches Allgefühl erstreben diese Zeichner. Sie wollen von den inneren, von den bleibenden Notwendigkeiten der Objekte das Gesetz der Darstellung empfangen . . .
(aus: Kunst und Künstler, Heft 11, Jg. 1913, S. 187 ff – gekürzt; – Der Artikel erschien anläßlich der 25. Ausstellung der Berliner Sezession.)

Handzeichnungen deutscher Impressionisten

von Julius Elias

»Zeichnungen sind wie das Grün der Felder; es sprießt in jedem jungen Lenz, und unsere Kinder werden begierig nach den Studien und Skizzen fragen, die unsere Künstler als etwas Selbstverständliches im Überfluß hervorbringen. Es sei eure Sorge, diese Hilfsmittel der Zukunft nicht verkommen noch sich verzetteln zu lassen; es sei eure Aufgabe, schon jetzt eine Auswahl zu treffen unter den genialen Schöpfern oder den nur geschickten Künstlern – den Meistern, deren Werke zu erhalten künftige Generationen bemüht sein werden.«

Dieses poetisch schwungvolle Wort der Zustimmung richtete der Marquis de Chennevières 1879 an den Kunstgelehrten Charles Ephrussi, den Organisator einer ungewöhnlichen Rückschau über die Zeichenkunst der alten Meister. Es verhallte nicht ganz. Kaum fünf Jahre später, bei einer Unternehmung der »Ecole des Beaux-Arts«, konnte über das französische Kunstschaffen des Jahrhunderts eine Fülle zeichnerischen Materials ausgestreut werden: von Louis David über Géricault und Delacroix, über Daumier, Gavarni und Barye zu einer Meissonier-Apotheose; eine Enthüllung war die Zeichenkunst Théodore Rousseaus und Millets. Bis zu Corot drang man indessen nicht vor, ebensowenig zu Constantin Guys, der neben Daumier in Frankreich der lebendigste und eindringlichste Zeichner des modernen Lebens gewesen war, ein Vorläufer des Impressionismus.

Einer der Protektoren, André Michel, schrieb zwar von Rousseau und Millet: »Glücklich sind die Verfolgten, denn ihnen gehört die himmlische Zukunft«; doch über den historisch Gewordenen dachte kein Organisator dieser Ausstellung an die historisch Werdenden, an die Schule, die fast schon eine europäische Erscheinung geworden war, daheim aber noch den erbittertsten Kampf führte: an die Schule von 1874. Der Würgengel der französischen Kritik hatte an den Impressionisten sein Werk gründlich vollbracht. Sie galten als Maler für inkomplett, als Zeichner für unmöglich. Auch 1889, als man, unter der Führung des Manetfreundes Antonin Proust, ein umfassendes graphisches Kabinett für die »Centennale« zusammenstellte, das eine Art »Jüngstes Gericht« der französischen Kunst sein sollte, hielt man für überflüssig, zeichnerische Werte des Impressionismus zu suchen: von Mantes Hand waren nur einige Aquarelle und Pastelle zu sehen, von Degas ein vereinzeltes Pastell, das nicht einmal im Katalog verzeichnet war. Derselbe Marquis de Chennevières, der die Notwendigkeit verkündet hatte, jede Generation müsse unmittelbar für die Bergung zeichnerischer Dokumente sorgen, hatte zehn Jahre später die schöne Rede in dem Maße vergessen, daß er in seiner langgestreckten Besprechung der Ausstellung nicht einmal die Frage nach Zeichnungen des Impressionismus stellte. Kurz: an dem starken, breiten Interesse, das sich in Frankreich, nach Zeiten absoluter Gleichgültigkeit, unerwartet für die Handzeichnungen bedeutender Meister einstellte, wurde den Impressionisten nicht der kleinste Anteil eingeräumt. Das war so, und das blieb noch fünf Lustren so.

Allerdings waren die Impressionisten selbst nicht ganz unschuldig an diesem Stand der Dinge. Sie waren wie wenige Schulen das, was man in England mit »one-ideaed« bezeichnet. Es war ihr Stolz, in erster Reihe als Maler zu gelten, und so haben sie, mit einer gewissen eigensinnigen Beflissenheit, alle zeichnerische Vorbereitungs- und Nebenarbeit in Dunkel gesenkt. So haben sie unbewußt der Legende von ihrer zeichnerischen Unfähigkeit Vorschub geleistet. Doch alle diese Künstler hatten den Geschmack des Griffels, hatten die Kunst der Zeichnung wie nur irgendeine Schule vor ihnen und nach ihnen in den Fingerspitzen, hatten als Zeichner ihre Manieren und Epochen, die sich im wesentlichen zweifach periodisieren lassen: da, wo ihre Zeichenkunst gebunden, und da, wo sie frei ist.

So ähnlich konnte ich mich in der Einleitung eines Werkes aussprechen, das der systematischen Überprüfung einer zweifelhaften Tradition galt. Ich hatte an die Legende von der »négligence du dessin«, der französischen Impressioni-

sten nie geglaubt. Durch lange Jahre gewohnt, die Malerei dieser bahnbrechenden Schule zu sehen, fand ich mich immer wieder vor das zeichnerische Problem gestellt. Es gelang mir nun eines Tages, den Privatbesitz der Künstlerfamilien zu erschließen: der Cézanne, Sisley, Pissarro, und bei Claude Monet das vergessene und verstaubte Arbeitsmaterial seiner Frühzeit zu entdecken. Ohne diese Glücksfälle wäre das Ergebnis meiner Sammlertätigkeit wenig bedeutend gewesen. Das Ergebnis liegt seit geraumer Zeit in einer Publikation der Maréesgesellschaft vor, die aus Gründen der Nützlichkeit den Titel »Französische Skizzenmappe« erhalten hat, doch »Handzeichnungen der französischen Impressionisten« heißen müßte, denn dieser Schule allein galt mein Werk, und innerhalb jenes Kreises lag mir wiederum die nachdrückliche Behandlung und Betonung der reinen Landschaftergruppe am Herzen. Vor dreizehn Jahren begann ich das aufspürende Werk des Sammelns; inzwischen sind andere meinen Wanderspuren gefolgt, und es regt sich der Eifer.

Dieser kleine Ausflug in die Vergangenheit war geboten, um die Existenz und künstlerische Notwendigkeit der vorliegenden Arbeit zu rechtfertigen. Schon in den Tagen, da mich die Entdeckung und die Auswahl der französischen Zeichnungen beschäftigten, ließ mich der Vergleich mit der deutschen Entwicklung, die sehr bewußt an Frankreich angeknüpft hatte, und die Idee nicht los, die gleiche Arbeit für unseren Impressionismus zu leisten. Der Propyläen-Verlag ermöglichte mir die Verwirklichung, die auch in jenem schöneren Sinne eine Verwirklichung ist, als sich der unvergleichliche Lichtdruckapparat der Reichsdruckerei in den Dienst meiner Aufgabe gestellt hat. Meine Veröffentlichung ist so frei, neben dem Schönheitswert auch eine historische Bedeutung zu beanspruchen; sie faßt, an einem wichtigen Punkte, das Wesen einer Malerschule, die in natürlichem Ablauf begriffen ist, so zwar, daß z. B. Max Slevogt als der letzte große Impressionist und zugleich als der erste Neuromantiker gelten muß, noch einmal in energischer Rückschau zusammen.

Das Material lag in Fülle vor; man hatte nur zu wählen. Dieser Gegensatz zu meinem französischen Thema lag im Wesen der deutschen Schule begründet, die genau genommen keine Schule ist, sondern ein engerer oder weiterer Kreis von Künstlermenschen, die, vom Zeitgeist stärker oder schwächer berührt, sich an irgendeiner Stelle ihrer malerischen Entwicklung mit der Lehre des französischen Impressionismus auseinanderzusetzen hatte. Die wenigsten von ihnen haben die Botschaft in Paris selbst empfangen oder haben, als sie eine freiwillige Lehrzeit in Paris suchten, vom Impressionismus bewußt Kenntnis genommen und ihn auf sich wirken lassen: Liebermann, Slevogt und Corinth sind während ihrer Pariser Studienjahre am Impressionismus glatt vorübergegangen, obwohl die Stunde der neuen Schule längst geschlagen hatte. Für Deutschland brachte erst die zweite Hälfte der neunziger Jahre die impressionistische Entscheidung. Von den Vorläufern abgesehen, über die noch zu reden sein wird, haben die junge Kunsthandlung der Herren Bruno und Paul Cassirer und die Gründung der Berliner Sezession diese Entscheidung beschleunigt. Die deutschen Impressionisten haben von allem Anfang ihr zeichnerisches Pfund nicht vergraben. Ja, man kann sagen: Ausstellungen der zeichnenden Künste waren altes Sezessionsvorrecht. München war vorangegangen: als die bayerische Sezession 1896 ihr erstes Lustrum abschloß und das Mutterhaus verließ, da konnte man die wichtige Bilanz ziehen, daß durch die Sezession eine Kunstübung, die in dem Deutschland des 19. Jahrhunderts niemals gut beraten war, soweit sie nicht in romantischen Tagen als Surrogat für Malerei galt, frisch wieder auflebte: die Zeichenkunst. Dresden nimmt die Münchener Anregung als Zugstück seiner internationalen Ausstellungen auf. Berlin aber, die energische Erfüllerin des sezessionistischen Gedankens, macht reinen Tisch, indem man das graphische Kabinett nicht mehr als Anhängsel großer kunstbildnerischer Unternehmungen behandelt, vielmehr eigene, selbständige Ausstellungen »zeichnender Künste« organisiert.

Der Vater des Gedankens war Max Liebermann. Im Katalog der ersten Ausstellung, 1901, redet er anonym das noch widerwillige Publikum an: »Freilich stellt die Zeichnung größere Ansprüche an die mitwirkende Phantasietätigkeit des Beschauers, weil in ihr das, was der Künstler hat ausdrücken wollen, nur angedeutet ist«. Und nun fällt sein berühmtes Wort: »Aber erst wer in die *Hieroglyphenschrift* der Zeichnung eingedrungen ist, wird das vollendete Kunstwerk ganz verstehen.« 1902, 1903, 1906, 1907, 1909 – das war die große Epoche dieser graphischen Bemühung, die ein »Prüfstein« sein sollte für das Talent des Künstlers wie für den Geschmack des Publikums. Die Graphik wird eindringlich als Helferin den Kunstfreunden vorgeschlagen, die nicht in der Lage sind, Bilder zu erwerben. Inzwischen hat sich das Blatt gewendet: heute bedarf es einer solchen Aufforderung nicht mehr. In der allgemeinen Wertschätzung hat sich die Zeichnung als Ersatz für die Malerei etabliert, und groß ist das graphische Bedürfnis. Von der malerischen Urempfindung des Künstlers wird die Zeichnung ein Symbol. Die tadellose Korrektheit akademischer Konstruktion, die schneidend harte Strenge der Linie hat aufgehört zu sein. Der Künstler enthüllt sich – in seiner zwecklosen Ursprünglichkeit. Naturgefühl, Naturliebe erscheint in reinster Frische, wie die Rose im Tau. Die Zeichnung demaskiert sozusagen den Künstler als Persönlichkeit; sie zeigt, ob der Künstler wirklich imstande ist, die Natur zu lieben, sie eigentümlich zu lieben, indem er sie uns reicher zurückgibt, vermehrt durch »seine eigene Substanz«, befruchtet von seiner »vibrierenden Seele«. Dieses (Kantische) Unterscheidungsmerkmal gilt auch für den zeichnenden Maler und malenden Zeichner: ». . . ein erhabener Sinn *legt* das Große in das Leben, doch er *sucht* es nicht darin.«

In schöner Ordnung, in bewußter Planmäßigkeit tritt der deutsche zeichnerische Impressionismus, wenigstens auf den meisten dieser Ausstellungen, an. Im ersten Rausch steckte liebenswürdige Künstlerkaprice die Grenzen sehr weit; man stopfte alles in die Sammlung, was die findigen Hände nur erraffen konnten: Studien, Skizzen, Krokis, Radierungen, Lithographien, heliographische Reproduktionen, Pastelle, Gouachesachen, sogar Schönschriftliches – ein »Salon«, so groß, daß jeder seinen Spezialsalon darin erleben konnte. Und das beste war, daß sich der Genuß hier aus früher verachteten Dingen zusammensetzte. »Werkstatt des Künstlers« – eheu! Was im lässig launigen Spiel der Kräfte das Individuum hervorbringt, im ersten Anlauf, was es sich erobert auf den ersten Anhieb, ist doch nur Nebensache, Mittel zum Zweck seiner runden, fertigen Dinge; das soll der Künstler für sich behalten, in seine Mappen verschließen . . . Mit dem Impressionismus erst kamen die Zeiten herauf, da die schwärmende Studie mehr interessierte als das endlich gewonnene, der reifen Wirkung zugeführte Bild. Auf diesen Studien konnte in höherem

Grade etwas Erlebtes und Ausgelebtes sein als auf der ausgeführten Leinwand.

Die Künstler wußten lange, daß in ihren Mappen, in den Kästen und Winkeln ihrer Arbeitsstätten ihr Wichtigstes und Bestes verborgen lag. Etwas, das Erzeuger und Erzeugtes zugleich war. Wie man über einem Brunnen hängt und plötzlich sein Antlitz erblickt in kristallener Klarheit, so lagen sie wohl über diesen stillen Tiefen, dem »Urborn der Schöpfung«, und fanden da die Physiognomie ihres Wesens unmittelbarer und einprägsamer wieder als in den großen Werken, die die Welt bewunderte. Es ist der Schöpfergenuß in Einsamkeit. Wenn der Künstler nur von »des Ausformens Seligkeit« erfüllt und mit keiner Faser des Seins einem andern tributpflichtig ist . . .

Und in der modernen Zeichenkunst konzentriert sich diese egoistische Art des Künstlerseins. Auf dem Weg über die Malerei ist sie so geworden, wie sie ist. Und eben auf diesen sezessionistischen Ausstellungen wurde – durch schlagkräftige Zeugnisse – klar und klarer, was der Impressionismus und seine, wie die Goncourts sagten, *»lebendige Linie«,* die Linie, die wie ein Kind ist und den Dingen ganz nahe auf den Leib rückt, für die tiefe Umgestaltung des Begriffes Zeichenkunst getan hat. Ich bin Zeuge, wie diese einfachen zwei Worte in Max Liebermanns Psychologie einschlugen, als er sie in dem kunstbiblischen Roman der Goncourts, »Manette Salomen« (1867), zum ersten Male las. Er schrieb den Satz mehrfach auf und schenkte die Blätter seinen Freunden. Er konnte ihn auswendig, und fortan wurde dieser Satz Element und Maßstab seiner eigenen Zeichenkunst, Durch diese graphische Verkündigung wurde er allmählich zu einem praktischen Impressionismus geführt. Als er das Werk Manets in seiner Extension kennenlernte, war er in seiner Seele und ganzen menschlichen Anschauung von Leben und Natur schon Impressionist. Nur hierdurch wird sein Wort verständlich: Impressionismus ist keine Kunstrichtung, sondern eine Weltanschauung. Ich bin durch jene ganze gärende Entwicklung mit ihm gegangen und weiß es.

Meine kleine Arbeit also ist zugleich ein Erinnerungsbuch an die heroischen Tage des Sezessionismus, zumal der Berliner Sezession. Die Gründer und die anderen Träger des Gedankens, der vor allem der impressionistische Gedanke ist, lasse ich, nicht ohne Melancholie, noch einmal vorüberziehen. Und sowenig wie bei den französischen Impressionisten habe ich mich an irgendeine heilige Siebenzahl gehalten. Ich wiederhole an dieser Stelle: überall nur den reinen und unfehlbaren impressionistischen Echtheitsstempel zu suchen, ist Schulmeister- und Pfaffensache. Der Impressionistenkreis der ersten Stunde, wie er sich bildete und umbildete, in vierundzwanzig Ausstellungen, 1899–1913, ist als Grundlage genommen. Geschichtlicher Entwicklung nachgehend, füge ich hinzu: Nachwuchs, Gipfelung, Auslauf, Übergang. Auch hier soll, wie bei dem französischen Parallelwerk, die vielfache Zeugenschaft eines großen Evlutionsgedankens erscheinen. Auch hier soll sein: auf kleinem Raume eine ganze lebendige Kunst.

Von ästhetischen und technischen Allgemeinbetrachtungen sehe ich ab; die »Philosophie« der Zeichnung ist zum Überdruß abgewandelt. Die Blätter, die ich aufgesammelt, mögen ihr eigener Advokat sein. Kunstliterarisch sind mir das Wesentliche die Künstlercharaktere, die sich in meiner Sammlung vereinigt haben. Von ihnen will ich in Randbemerkungen reden . . .

Die Schule des Impressionismus hat die Zeichenkunst wieder so üben können, wie die großen Altmeister sie übten – als Produkt von Licht und Farbe und Bewegung in der lebendigen Natur. Die zeichnerische Moral Rembrandts war über dieser Schule, jene Moral, die die stille Poesie der Linie will, die nicht den akademischen Verstand, sondern das Herz des Künstlers enthüllt. Und zum andern Male sei betont: der Aphorismus des Ingres: »Ich schreibe an die Tür meines Ateliers ‚Zeichenschule' und mache euch Maler« ist so falsch wie kaltsinnig. Das Umgekehrte wäre richtig. Bildet Maler, so werdet ihr Zeichner machen! Der Impressionismus, als Generationsdisziplin, hat seine Aufgabe erfüllt. Er tritt vom Schauplatz ab. Vorläufig wenigstens. Aber er hält sich im Hintergrunde. Er wird in dem Augenblick wiederkehren, da die Naturanschauung in ernster Gefahr ist, von Gehirnkünstlern erdrückt und von taumelnden Ästheten profaniert zu werden.

(aus: Julius Elias, Einführung in das 1921 in Berlin erschienene Buch »Handzeichnungen deutscher Impressionisten«, – gekürzt).

DIE AUSGESTELLTEN WERKE

Die Werke sind chronologisch in zusammengehörigen Gruppen angeordnet. Die Künstlerverzeichnisse schlüsseln die Künstler alphabetisch und nach Geburtsdaten auf.

Höhe steht vor Breite. Eigenhändige Bezeichnungen sind nicht besonders gekennzeichnet, Bezeichnungen von fremder Hand jedoch immer.

Kanoldt

Edmund Kanoldt, geboren in Großrudestedt in Thüringen 1845, gestorben in Nauheim 1904. Kanoldt wurde 1864 für viereinhalb Jahre Schüler Friedrich Prellers d. Ä. in Weimar, dessen idealistische Landschaftsauffassung ihm die künstlerische Richtung wies. 1869 ging er nach Rom, wo Heinrich Franz-Drebers heroische Landschaften Kanoldts Neigungen noch vertieften. Nach einem kurzen Aufenthalt in München 1872/73 arbeitete er wieder in Italien. Im Sommer 1873 rettete Kanoldt den berühmten Eichenwald »La Serpentara« bei Olevano, der Generationen von deutschen und europäischen Künstlern Motive für ihre Studien und Gemälde gab und geben sollte, vor der drohenden Abholzung. Seit 1876 lebte Kanoldt in Karlsruhe. Dort wurde er Schüler seines späteren Freundes Ferdinand Keller, der großen Einfluß auf ihn gewann. Der strenge Linearismus Prellers, den Kanoldt gepflegt hatte, der aber bereits durch die Bekanntschaft mit Franz-Dreber gemildert worden war, wandelte sich unter Kellers Anregungen zu einer weich-malerischen Auffassung. Neben italienischen Landschaften beschäftigte sich Kanoldt mit mythologischen Szenen der Antike, mit deutschen Burgenansichten und Illustrationswerken.

Literatur: Coriolano Belloni: I pittori di Olevano, Firenze 1970, S. 63 ff.; – Neue Deutsche Biographie Bd. 11, 1977, S. 110 (Wolfgang Freiherr von Löhneysen); – Angelika Müller: Edmund Kanoldt. Monographie und Werkverzeichnis. Phil. Diss. Freiburg (in Vorbereitung).

1 Die Serpentara bei Olevano · 1873

Bleistift auf weißlichem Papier.
313×422 mm
Bezeichnet in der Mitte unten: *Edmund Kanoldt / Olevano / 1873.* – auf der Rückseite Sammlerstempel FS (nicht bei Lugt)
Inv. Nr.: 3795 A

Versteigerung: 1956 C. G. Boerner, Düsseldorf, Neue Lagerliste 15/35, 1956, Nr. 35.

Die Zeichnung entstand im Jahr der Rettung des Eichenwaldes bei Olevano durch Edmund Kanoldt.

Dieselbe Situation zeigt ein kleines skizzenhaft angelegtes Gemälde in Erfurt (Katalog des Städtischen Museums zu Erfurt, Erfurt o. J. (1930), S. 55 Nr. 71; 23×34,5 cm), in dem sich Kanoldt im Sinne realistischer Durcharbeitung weit von der idealistischen Linearität eines Künstlers wie Friedrich Preller d. Ä. entfernt, die noch diese Zeichnung beherrscht.

Rudolf Schick, geboren in Berlin 1840, gestorben in Berlin 1887. Schick begann 18jährig sein Studium auf der Berliner Akademie unter Wilhelm Schirmer. Während seiner ersten Italienreise 1864 bis 1867 lernte er Arnold Böcklin kennen, dem er bei der Ausführung der Wandgemälde im Basler Museum 1868/69 behilflich war. Seit 1869 lebte Schick in Berlin, unternahm aber weiterhin Reisen nach Italien. In seinen großen Landschaften dieser Zeit folgte er in Farbigkeit und Thematik den Auffassungen Böcklins. Unbefangener und freier zeigt er sich in seinen Porträts und seinen zahlreichen italienischen landschaftlichen Ölstudien, Zeichnungen und Illustrationen.

Literatur: Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 31, 1890, S. 169–170 (Lionel von Donop); – Rudolf Schick: Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin. Hrsg. von Hugo von Tschudi, Berlin 1901, 2. Aufl. 1903; – Gottfried Fitbogen: Theodor Fontane und Rudolf Schick. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 18, 1931, S. 391–394.

2 Felsschlucht bei Cassano · 1867

Bleistift, Pinsel/Aquarellfarben auf graublauem Tonpapier.
280×206 mm
Bezeichnet rechts unten: *25/867 Valle di Cassano. bei der Straße von Coro(tta?)*
Inv. Nr.: 2175 A

Versteigerung: 1962 C. G. Boerner, Düsseldorf. Neue Lagerliste 34, 1962, Nr. 295.

1867 beendete Schick seinen ersten Romaufenthalt und durchreiste Mittel- und Süditalien. Dargestellt ist wahrscheinlich die Gegend bei Cassano al Iónio bei Cosenza.

Zeichnungen mit italienischen Landschaften lieferte Schick in jenen Jahren auch für die damals beliebten Prachtwerke (vgl. etwa: Italien. Eine Wanderung von den Alpen bis zum Ätna. In Schilderungen von Karl Stieler, Eduard Paulus, Woldemar Kaden, mit Bildern von Gustav Bauernfeind, Alexandre Calame u. a. 27 Lieferungen, Stuttgart 1874–1876). J. O.

Wir blicken empor zur Felswand, die rechts unvermittelt vor uns aufwächst und nach links in einer abfallenden Kurve die Tiefe des Einschnitts sinnlich erfahrbar macht. Pinien umsäumen die steilen Hänge und zeichnen mit dem Umriß ihrer Wipfel am Himmel den Einbruch der Schlucht ins Felsgestein nach. Diese Erosionslandschaft aus Italien verbindet also Schroffheit und Unwirtlichkeit mit der Zuversicht der sich ständig erneuernden Natur. Hier wirken Kräfte, die sich dem menschlichen Zugriff entziehen und hier gilt auch das andere Zeitmaß von Dauer in allen Veränderungen, das kein flüchtiges Menschenleben umgreifen kann.

Diese Darstellung aus Italien besitzt einen Anflug von aufblickendem Idealismus in der aus starker Untersicht entwickelten Bildanlage. Dadurch erscheint die unberührte Natur mächtiger, auch fremder als üblich, – Böcklin, der enge Freund dieser Jahre, würde sie mit Pan und Nymphen bevölkern. J. C. J.

25/8 67 Valle di Cassano.

Spitzweg

Carl Spitzweg wurde 1808 in München geboren, gestorben 1885 in München. Ausbildung als Apotheker, die er »mit Auszeichnung« abschloß. 1833 entschied er sich, seinen Beruf aufzugeben und Maler zu werden. Bildete sich im Kreis der Münchner Landschaftsmaler im Zeichnen und Malen autodidaktisch aus. Verkaufte 1837 seine ersten Gemälde. Zusammen mit seinen Malerfreunden Eduard Schleich, Dietrich Langko, Bernhard Stange und anderen erwanderte er sich Bayern und Franken. 1849 Reise nach Prag, 1851 in Paris, wo ihm die Bilder der Barbizon-Maler tiefen Eindruck machten, 1862 in Wien. Die letzten Lebensjahre verbrachte er zurückgezogen als kauziger Maler im Kreis weniger guter Freunde, zu denen die Maler Eduard Grützner, Anton Seitz und sein Neffe Willy Moralt gehörten. – Spitzweg begann als Erzähler pointenreicher, humorvoller Bilder. Nach seiner Paris-Reise wurde er zum bedeutenden Landschafter und genrehaften Idylliker in der Nachfolge eines Diaz de la Pẽna, Dupré und Theodore Rousseau. Seine Bildwelt erschöpft sich nicht in oberflächlichem Witz, sie ist von einer skeptischen Weltsicht geprägt, die vor dem Hintergrund der Philosophie Schopenhauers zu sehen ist. Sein Gemälde »Der arme Poet« mag das in Deutschland populärste Gemälde des 19. Jahrhunderts sein.

Literatur: Hermann Uhde-Bernays: Carl Spitzweg. Des Meisters Werk und seine Bedeutung in der Geschichte der Münchner Kunst, München 1913 (weitere Auflagen 1914, 1918, 1920, 1921 usw.); – Max von Boehm: Carl Spitzweg, Bielefeld und Leipzig 1921 (3. Aufl. 1924); – Alois Elsen: Carl Spitzweg, Wien 1952 (2. Aufl.); – Wilhelm Spitzweg: Der unbekannte Spitzweg, München 1958; – Günther Roennefahrt: Carl Spitzweg. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde . . ., München 1960; – Ausstellungskatalog Carl Spitzweg und sein Freundeskreis, Haus der Kunst München, 7. Okt. 1967–7. Jan. 1968; – Manuel Albrecht: Carl Spitzwegs Malerparadies, Stuttgart 1968; – Jens Christian Jensen: Carl Spitzweg, Köln 1971; – Ders.: Carl Spitzweg. Zwischen Resignation und Zeitkritik, Köln 1975 (2. Aufl. 1977); – Ders.: Carl Spitzweg, Köln 1980; – Heidi C. Ebertshäuser: Carl Spitzweg, München 1981. J. C. J.

3 Ernte – der hochbeladene Heuwagen · Um 1865

Bleistift auf weißgrauem, dünnem und glattem Papier (aus einem Skizzenbuch).
97×217 mm
Unbezeichnet, – rechts unten Zahlenangaben – links unten Nachlaßstempel
Inv. Nr.: 1969 A

Literatur: Kat. München 1967 Nr. 192 (dort »um 1855« datiert); – J. C. Jensen 1980 S. 24 Abb. 18 (dort »um 1860« datiert).

Zur zeitlichen Einordnung vgl. die folgende Kat. Nr. 4; dort ist im übrigen die hier festgehaltene Situation des Nachblicks auf den fortfahrenden Heuwagen links oben skizzenhaft wiederholt.

Der Strich der Zeichnungen demonstriert Spitzwegs kürzelhaften Zeichenstil der Jahrzehnte nach 1860: Wie von ungefähr werden Figuren, Dinge und Landschaft in freigesetzten Lineaturen rasch und sicher festgeschrieben, wobei der Zeichner die Gesamtsituation im Auge hat, die stenogrammartig mit einem Minimum an Aufwand festgehalten wird. Dabei löst sich die Zeichnung in freier Abbreviatur fast völlig von einer realistischen Wirklichkeitsbeschreibung. J. C. J.

4 Ernte – Heimfahrt des Heuwagens · Um 1865

Bleistift auf weißgrauem, dünnem und glattem Papier (aus einem Skizzenbuch).
97×217 mm
Unbezeichnet, – rechts unten Zahlenangaben, darüber Nachlaßstempel
Inv. Nr.: 1970 A

Literatur: Kat. München 1976 Nr. 193 (dort »um 1855« datiert)

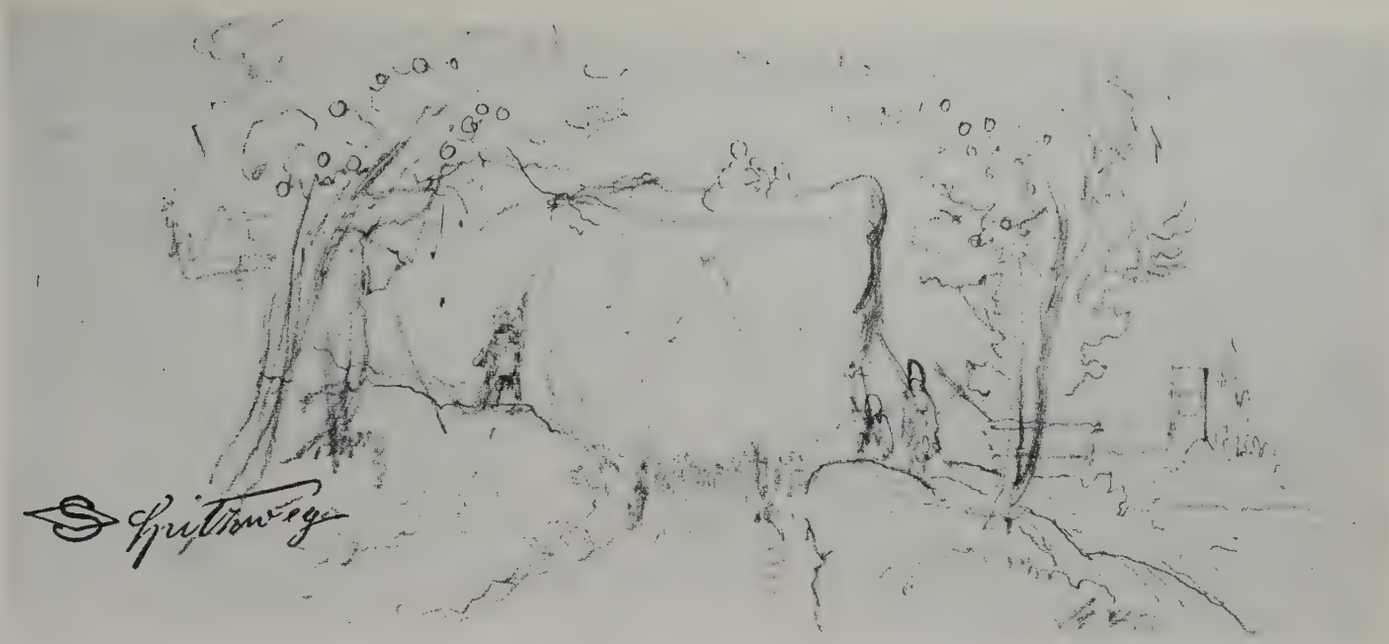
G. Roennefahrt 1960 führt unter Nr. 442, Abb. S. 442, ein Gemälde der Spätzeit auf, das – seitenverkehrt – die Komposition dieser Skizze aufnimmt. Im eigenhändigen Verkaufsverzeichnis Spitzwegs sind zwei »Heuernten« aufgeführt, eine für das Jahr 1871 unter Nr. 294, die andere für 1883 unter Nr. 447. Das deutet darauf hin, daß die Bilderfindung nicht vor 1860 anzunehmen ist. Demgemäß möchte man diese und die unter Kat. Nr. 3 aufgeführte Skizzenbuchzeichnung gewiß nicht vor 1860, sondern eher später, um 1865 ansetzen. J. C. J.

5 Ansicht einer süddeutschen Stadt mit Torturm · Um 1875

Bleistift auf dünnem, hellgrauem, etwas vergilbtem Papier (aus einem Skizzenbuch – darauf deutet die Knickfalte, die horizontal durch die Mitte des Blattes geht).
422×342 mm
Unbezeichnet – links unten Nachlaßstempel
Inv. Nr.: 2018 A

Den Turm hat Spitzweg auf mehreren seiner Gemälde – mehr oder weniger frei abgewandelt – in seine Architekturkulissen eingefügt (vgl. Roennefahrt Nr. 739, 868, 869, 870). Alle diese Gemälde gehören der Spätzeit an. Am nächsten steht dem auf der Zeichnung wiedergegebenen Torturm der Rathaus(?)-Turm des Gemäldes »Der Besuch des Landesvaters« (Roennefahrt Nr. 832, Abb. siehe bei J. C. Jensen 1980 Taf. 28). – Die Zeichnung ist ein charakteristisches Beispiel für die Zeichenweise des alten Spitzweg: Gedrückte Linien setzen Betonungen, die einerseits Schatten eintragen, andererseits bei den Architekturen die markanten konstruktiven Bauteile herausheben. Das Ganze ist schwungvoll und souverän gezeichnet.

Eine Identifizierung der Situation gelang bisher nicht. Einerseits könnte man an eine Kompilation von verschiedenen Architekturen denken. Den Turm gibt es im schwäbischen Günzburg, auch in Nördlingen. Die Situation, besonders das gotische Haus rechts erinnert an Regensburg. Den Adler als Stadtsiegel führt Nördlingen. Turm und Freitreppe lassen an das alte Münchner Rathaus, gesehen von der Talseite, denken (freundliche Mitteilung von Frau Dr. A. Kuhn-Wengemayr vom Bayer. Landesamt für Denkmalpflege). – Da der alte Spitzweg keine Reisen mehr unternommen hat, könnte die sichere und rasch hingesetzte Zeichnung eine phantasievolle Zusammenfassung verschiedener, in Skizzen vorliegender Architekturen sein, so wie sie Spitzweg auch auf vielen Gemälden kulissenhaft zusammengesetzt hat. J. C. J.



Katalog Nr. 5

6 Gesellschaft im Wald mit Tänzerin · Um 1880

Bleistift auf hellgrauem, etwas verschmutztem Papier auf gefaltetem Bogen. Oben am Rand dünne Skizze eines Mädchens, nach rechts orientiert, auf der umgefalteten Seite des Papiers zwei Figurenskizzen.
342×211 mm (Papierbogen); 106×202 mm (Darstellung)
Unbezeichnet – rechts unten Nachlaßstempel
Inv. Nr.: 2012 A

Literatur: Kat. München 1967 Nr. 234, Abb. 95; – Arnim Winkler: Carl Spitzweg. Maler, Bild-Erzähler und Poet, München 1968 Abb. S. 87.

Die Zeichnung gehört in den thematischen Umkreis der Schauspielergesellschaften, die im Wald Rast halten oder ein Picknick mit ausgelassener Schauspielerei verbinden. Schönstes Bild ist die »Schauspielergesellschaft« der Neuen Pinakothek München (vgl. Roennefahrt 1960 Nr. 1385, Abb. S. 128), die auch in der lockeren, gelösten Bewegtheit der Figuren dieser Zeichnung eng verwandt ist, ohne daß die Kompositionen übereinstimmten. Spitzweg bringt in diese Zeichnung durch die starken Schwarz-Weiß-Kontraste, die melodisch ineinandergreifen, malerische Werte. Reich ist das Hell-Dunkel abgestuft und mit kurvigen Linien im Umriß verstärkt, in den Binnenfeldern schlagfertig akzentuiert. J. C. J.

Rudolf von Alt, geboren in Wien 1812, gestorben in Wien 1905. Bruder Franz Alts. Schüler seines Vaters Jakob Alt und der Wiener Akademie. Zunächst Mitarbeiter an den graphischen Arbeiten des Vaters, mit dem er die ersten Studienreisen unternahm. Seit 1828 zahlreiche und ausgedehnte Reisen durch Süddeutschland, Österreich, Ungarn, Norditalien, nach Rom, Neapel und auf die Krim. Seine Landschaften und Stadtveduten in Öl und Aquarell machen ihn zu einem der bedeutendsten Maler-Chronisten der alten Donaumonarchie. In seinem Spätstil entwickelte er einen einzigartigen Kolorismus. Er war im Alter mit Adolph von Menzel befreundet und Ehrenpräsident der Wiener Sezession.

Literatur: Ludwig Hevesi: Rudolf von Alt, Wien 1911; – Arthur Roessler: Rudolf von Alt, Wien 1921; – Ludwig Münz (Hrsg.): Rudolf von Alt. 24 Aquarelle, Wien 1954 (= Österreichische Aquarellisten. 1.); – Walther Koschatzky: Rudolf von Alt, Salzburg 1975.

7 Konzert im Park von Teplitz · 1877

Pinsel / Aquarell- und Deckfarben über Bleistift auf weißem Papier, alt montiert.
162×230 mm (Aquarell)
175×241 mm (Untersatzkarton)
Bezeichnet links unten: *R Alt. Teplitz 877.* Rückseitig Anweisung für den Rahmenmacher.
Inv. Nr.: 949 A

Rudolf Alt besuchte im Sommer 1875 wegen einer schmerzhaften Krankheit erstmals den Badeort Teplitz in Böhmen, ein Aufenthalt, den er in den beiden darauffolgenden Sommern wiederholte. Die großen alten Bäume der zahlreichen Teplitzer Parks, das Laub, das in seinen vielfältigen Grüntönen erscheint, und das Sonnenlicht, das die Blätter erflimmern läßt, regte Rudolf Alt zu neuen, vorher nicht gemalten feierlichen Landschaftsaquarellen an, die in seinem Schaffen eine Wende einleiteten (vgl. die Teplitzer Aquarelle bei R. Koschatzky 1975, S. 167 Farbabb. 156, S. 170 Farbabb. 159, S. 171 Abb. 160, sowie weitere S. 286–287).

8 Am Graben in Wien · 1888

Pinsel/Aquarell- und Deckfarben über Bleistift auf Zeichenkarton.
352×421 mm
Bezeichnet links unten: *R Alt 1888*
Inv. Nr.: 114 A

Provenienz: Sammlung Dr. Michalick, München.

Versteigerung: 1955 Karl & Faber München. 52. Auktion vom 13./14. Mai 1955, Nr. 375, S. 51 Abb.

Literatur: W. Koschatzky 1975, S. 292 Nr. 88/15.

In den achtziger Jahren begann Alt, da sein fortgeschrittenes Alter ausgedehnte Studienreisen nicht mehr zuließ, seine Heimatstadt und deren Leben in einer großen Zahl von Aquarellen vor dem Motiv – gelegentlich von nur gering verändertem Standort aus (vgl. z. B. die zahlreichen Ansichten des Michaelerplatzes bei W. Koschatzky 1975, S. 200–201 Abb. 187–194) zu schildern. Aquarell-Ansichten vom Graben hatte Alt bereits in früheren Jahren geschaffen (vgl. das Aquarell v. 1857 bei Friedrich von Bötticher, Malerwerke des 19. Jahrhunderts, Bd. 1, Dresden 1895, S. 28 Nr. 52). Vor dem Prospekt der Graben-Bauten und der Pestsäule des älteren Fischer von Erlach im Hintergrund zeigt Alt das großstädtische Treiben Wiens, ein Ensemble der verschiedensten Stände der Kaiserstadt. Trotz der minutiösen Aufnahme des Prospekts, bei dem kein noch so geringes Detail übersehen wird und verlorengeht, bleibt doch die geschlossene Wirkung, der Eindruck der Atmosphäre Wiener Lebens vorherrschend.

9 Der Hohe Markt mit Vermählungs-Brunnen · Gegen 1900

Pinsel / Aquarell- und Deckfarben über Bleistift auf weißem Papier, Blatt auf gelblichem Untersatz-Karton aufgezogen.
185×126 mm (Blatt)
261×202 mm (Untersatzkarton)
Bezeichnet rechts unten: *R Alt*
Inv. Nr. 1332 A

Ausstellungen: Ausstellungskatalog »Der frühe Realismus in Deutschland 1800–1850. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt«, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1967, S. 164 Nr. 17, Abb. 17; – Ausstellungskatalog »Romantik und Realismus in Österreich. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt«, Schloß Laxenburg 1968, S. 103 Nr. 14, Farbtafel 14.

Literatur: W. Koschatzky 1975, S. 298.

In starker Nahsicht und im Gegenlicht zeigt Alt den Vermählungsbrunnen (1729–1732) des jüngeren Fischer von Erlach. Der hohe Sockel, die vier kannelierten Säulen und der reich dekorierte Bronzebaldachin ziehen den Blick sogleich auf sich. Um den Vermählungsbrunnen auf dem Hohen Markt pulsiert das bunte und geschäftige Leben eines Gemüse- und Blumenmarktes. Der Hohe Markt, der älteste Platz Wiens, war bereits im Mittelalter Brennpunkt des städtischen Lebens. Schon im Jahre 1835 hatte Alt das malerische Leben des Marktes geschildert (vgl. L. Hevesi, S. 111 Abb.). Auch Rudolf Alts Bruder Franz lieferte Ansichten des Hohen Marktes (vgl. Heinrich Fuchs: Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts. Bd. 1, Wien 1972, S. 25 Abb.). J. O.

Die Darstellung könnte zeitlich in die Spätzeit des Künstlers gehören: Das Licht löst die zeichnerischen Genauigkeiten auf, dadurch wirkt die Ansicht malerischer, lockerer und lichtdurchfluteter als das vorausgehende Blatt Kat. Nr. 8. J. C. J.

Franz Alt, geboren in Wien 1821, gestorben in Wien 1914. Jüngerer Bruder Rudolf von Alts. Franz Alt war anfangs Schüler seines Vaters Jakob Alt und setzte seine Ausbildung an der Wiener Akademie unter Josef Danhauser und Leopold Kupelwieser fort. Zunächst mit Porträtstudien beschäftigt, wandte er sich bald der Landschafts- und Architekturmalerei wie der Aquarelltechnik zu. Seine Landschafts- und Stadtansichten Mittel- und Südeuropas, die er im Auftrag des österreichischen Kaiserhauses (Zyklus »Wien einst und jetzt«) und der europäischen Aristokratie seit den vierziger Jahren anfertigte, stellen ihn an die Seite seines berühmteren Bruders. Doch unterscheiden sich die mit außerordentlicher Präzision aufgenommenen und steingenauen Veduten Franz Alts meist von den eher malerisch gehaltenen Aquarellen Rudolfs.

Literatur: Österreichisches Biographisches Lexikon. 1815–1950. Bd. 1, Graz und Köln 1957, S. 15; – Heinrich Fuch: Die Österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts. Bd. 1, Wien 1972, S. 23–25; – Walter Koschatzky: Rudolf von Alt. 1812–1905, Salzburg 1975.

10 Die Hübnersche Kaffeeterrasse mit Blick auf den Stefansdom · 1873

Pinsel/Aquarell- und Deckfarben über Bleistift auf festem Zeichenkarton.
235×371 mm
Bezeichnet rechts unten: *Franz Alt. 1873.*
Inv. Nr.: 2593 A

Provenienz: Deutscher Kunsthandel 1962 (A. Gebhardt, München)

Die Ansicht des Wiener Stadtparks zeigt links den Kursalon (1865–1867 nach Entwurf von Johann Garben), in dem man die Wässer zahlreicher Badeorte erhielt und sich in den Trink- und Wandelhallen ergehen konnte. Als Prospekt im Hintergrund erscheinen die Neubauten an der Wiener Ringstraße (Parkring), links Mietpalais, rechts, fast verdeckt, das Gebäude der Gartenbau-Gesellschaft (1864 von A. Weber). Zwischen beiden geht der Blick weiter auf das Neorenaissance-Palais Prinz von Coburg (1864–1868 von Theophil Hansen) und den Südturm des Stephansdoms.

Ansichten des damals gerade neu geschaffenen Stadtparks hat Franz Alt mit demselben Stadtprospekt öfter aquarelliert (vgl. z. B. »Beim Eisernen Pavillon im Stadtpark in Wien« von 1866, R. Koschatzky 1975, S. 147 Abb. 141).

August Pettenkofen, geboren in Wien 1822, gestorben in Wien 1889. Von 1834 bis 1840 studierte Pettenkofen an der Wiener Akademie bei Leopold Kupelwieser und wurde während dieser Zeit Schüler Franz Eybls. Er malte zu Beginn seines Schaffens Porträts, Genrebilder und Soldatenszenen in der Nachfolge Eybls und Carl Schindlers. Ab 1848 war er auch als Lithograph und Illustrator tätig (Szenen aus dem ungarischen Feldzug, satirische Darstellungen nach Gavarni). Die Wende in seiner Kunst brachten Reisen nach Szolnok an der Theiß im Herbst 1851 und nach Paris im Frühjahr 1852. Szolnok, das er immer wieder besuchen sollte, verdankte er die Motivfülle der ungarischen Tiefebene, deren eigentlicher Maler er wurde (Szolnoker Malerschule). Er malte die Bauern und Zigeuner, ihre Hütten, Zelte und Pferde, ihre Märkte und Marktwagen. Die Reise nach Paris, das er später ebenfalls oft besuchte, zuletzt 1883, brachte die Auseinandersetzung mit der Barbizon-Schule, die er in seinen vielfältigen Landschaftsstimmungen der Puszta bis zur impressionistischen Malweise radikalisierte. Ohne Schüler zu haben, arbeiteten in seiner Nachfolge J. E. Schindler, Ferdinand Schmutzer und Franz Rumpler. August Pettenkofen ist neben Hans Makart und Leopold Karl Müller, der zu seinen wenigen Freunden gehörte, einer der bedeutendsten Maler Österreichs im 19. Jahrhundert.

Literatur: Arpad Weixlgärtner: August Pettenkofen. 2 Bde., Wien 1916; – Arthur Roessler: August von Pettenkofen, Wien und Leipzig 1921; – Heinrich Fuchs: Die Österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts. Bd. 3, Wien 1973, S. 122–127; – Ausstellungskatalog »A szolnoki festöiskola. Die Szolnoker Malerschule«. Österreichische Galerie Wien 1976/77; – Österreichisches Biographisches Lexikon. 1815–1950. Bd. 4, Wien 1979, S. 11 unter Pettenkofer (R. Mikula).

11 Der Dorfschreiber

Pinsel/Aquarell- und Deckfarben über schwarzer Kreide und Tusche auf gelblichem Papier.
362×292 mm
Bezeichnet rechts unten mit dem Nachlaßstempel Pettenkofen (Lugt 2023)
Inv. Nr.: 18 A

Provenienz: Sammlung August von Pettenkofen, Wien.

Das Aquarell entstand im August 1875, als Pettenkofen sich einige Zeit in Toblach im Pustertal aufhielt. In seinem Tagebuch heißt es unter dem 16. August »altes Haus (Schloß eines Herrn Klebelsberg, jetzt Fedrigotti in Innsbruck, alte Zimmer mit bäuerischen Neuerungen)« (vgl. Weixlgärtner 1916, Bd. 1, S. 188).

In einem kleinen, 21,5×13,5 cm messenden Gemälde (ehem. Vaduz, Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein) variierte Pettenkofen die Darstellung dieses Innenraums. Der Dargestellte ist (laut zeitgenössischem Klebezettel auf der Rückseite des Gemäldes) ein Bauer aus dem Ort (vgl. A. Weixlgärtner 1916, Bd. 2, S. 401 Nr. 650). Schließlich ist eine querformative Zeichnung zu erwähnen, die die Szene abermals wiedergibt (vgl. A. Weixlgärtner 1916, Bd. 2, S. 401, Nr. 651). J. O.

Ein ländlicher »Hieronymus im Gehäuse« ist dargestellt – das Kruzifix und das Weihwasserbecken sind Hinweis genug auf diesen Sinnzusammenhang. Die Stube erzählt die Geschichte eines einfachen, der bäuerlichen Arbeitswelt verhafteten Lebens. Keine Amtsstube ist dargestellt und kein Beamter, sondern ein Dorfbürgermeister oder einer seiner Helfer. – Dem schlichten Interieur, in dem freilich bedeutungsvoll Stock und Hut, auch einige Folianten vorgezeigt werden, entspricht die kräftige, man möchte sagen: verläßliche Farbigkeit. Es sind wenige Farben, Brauntöne, ausgespartes Weiß des Zeichenpapiers und Weinrot. Dennoch hat der Künstler diese schmale Palette meisterlich variiert und abgewogen, indem er zum Beispiel zugleich mit den Auflichtungen oder Verschattungen der Farbe das von links durch das Fenster in die Stube fallende Licht sichtbar gemacht hat. J. C. J.

12 Italienische Bäuerin am offenen Herd · 1875 / 80

Pinsel/Aquarell- und Deckweiß über Bleistift auf festem gelblichem Papier.
414×301 mm
Bezeichnet links unten: *ap* – rechts unten Sammlerstempel Ludwig Lobmeyr, Wien (Lugt 387)
Inv. Nr.: 557 A

Provenienz: Sammlung August Pettenkofen, Wien – Sammlung Ludwig Lobmeyr, Wien.

Versteigerungen: 1891 H. O. Mielke, Wien. Nachlaß Pettenkofen vom 13.1.1891, Nr. 119, Abb.; – 1917 C. J. Wawra, Wien. Versteigerung der Ölgemälde, Aquarelle und Handzeichnungen aus dem Nachlasse des Herrn Ludwig Lobmeyr . . . 22. Oktober . . . Wien 1917, S. 44 Nr. 382, Abb.

Ausstellungen: 1889 Wien, Künstlerhaus(?); – 1904 Wien, Künstlerhaus, Nr. 113.

Literatur: A. Weixlgärtner 1916, Bd. 2, S. 460 Nr. 611.

Das Aquarell entstand in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre in Italien. Seit 1870 behandelte Pettenkofen nach langer Zeit erstmals wieder italienische Motive, Motive aus Riva und dem Golf von Neapel (1873), Motive aus Venedig, das er von 1870 bis 1888 immer wieder aufsuchte, und aus Assisi, wo er seit 1876 malte. Zu einem großen Teil sind es Darstellungen von Innenräumen (Werkstätte, Küche, Archiv, Bibliothek), die er besonders in Aquarell mit leuchtenden Farben anlegte. Die Darstellung der Bäuerin in der Küche bleibt ohne jeden Anspruch, ländliches Leben zu heroisieren, wie man es vielleicht in den früheren Puszta-Bildern Pettenkofens erkennen könnte. Hier, am Beginn des Alterswerks, bleibt Pettenkofen ganz beim Motiv, kein äußerlicher Anspruch ist mitgemeint, keine Huldigung findet statt.

Th. Alt

Theodor Alt, geboren in Döhlau bei Hof in Oberfranken 1846, gestorben 1937 in Ansbach. Der Pfarrerssohn besuchte 1861 bis 1863 die Kunstgewerbeschule in Nürnberg und ging 1864 gemeinsam mit dem Freund Rudolf Hirth du Frênes nach München. Dort arbeitete er zunächst in der Malschule von Hermann Anschütz, von 1866 bis 1873 im Atelier von Arthur von Ramberg. Er trat in enge Beziehung zum frühen Kreis um Leibl (Fritz Schider, Karl Haider, Johann Sperl) und arbeitete 1869/70 mit Leibl, Hirth du Frênes und Sperl in einem für die Ramberg-Schüler gemieteten Atelier in der Arcisstraße. Leibls Einfluß auf Alt in dieser Zeit ist am breiten Auftrag und in der alla-prima-Malerei spürbar. Nach 1873 durch ein Nervenleiden behindert, zog sich Alt 1874 nach Petersaurach bei Erlangen, dann nach Adelshofen, nach Rothenburg, 1901 schließlich nach Ansbach zurück. In diesen Jahren entstanden nur noch wenige Arbeiten, meist Aquarelle mit Ansichten jener Orte, in denen Alt sich aufhielt. – Die in der Literatur für 1903 ständig erwähnte Kollektivausstellung im Münchner Glaspalast bestand tatsächlich nur aus einer Beteiligung mit wenigen Gemälden und Zeichnungen.

Literatur: Neue Deutsche Biographie, Bd. 1, Berlin 1953, S. 208 (Hermann Uhde-Bernays); – Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert. Bd. 1, München 1981, S. 26–28 (Horst Ludwig).

13 Leibl im Atelier, aus dem Fenster blickend

Bleistift auf hellbraunem Tonpapier. Auf der Rückseite die Skizze eines stehenden Mannes mit Hut, in Kohle, stark verblaßt.
280×204 mm

Bezeichnet rechts unten mit Monogramm: *TA* (ligiert) – links unten (von fremder Hand?): *Leibl darstellend.* – auf der Rückseite am unteren Rand von fremder Hand: *Eine Studie von Wilh. Leibl zu seinem Bilde im Atelier, darstellend Karl Haider.* – rechts unten: *Kutig/70* (Kutterling?).
Inv. Nr.: 232 A

Die Zeichnung steht im Zusammenhang mit Alts kleinem undatierten Gemälde »Wilhelm Leibl vor der Staffelei« im Wallraf-Richartz-Museum (vgl. Katalog der Gemälde des 19. Jahrh. im Wallraf-Richartz-Museum, bearbeitet von Rolf Andree, Köln 1964, S. 18; dort mit »um 1880« zu spät angesetzt), das in den Abmessungen (29,1×20,9 cm) unserer Zeichnung entspricht. Gemälde wie Zeichnung sind wohl 1869/70 im gemeinsamen Münchner Atelier in der Arcisstraße entstanden.

Leibl Dorfleben.
A.

Eysen

Louis Eysen, geboren in Manchester 1843, gestorben in München 1899. Nach der Übersiedlung der Eltern in die Heimatstadt Frankfurt/Main 1850 besuchte Eysen die dortige Städelschule und erlernte anschließend bei Stix die Technik des Holzstichs. Er lebte, nachdem er einige Jahre als Xylograph tätig gewesen war, abwechselnd in Berlin und München. In München lernte er Victor Müller und Wilhelm Leibl kennen. Im Winter 1869/70 arbeitete Eysen, der sich nun ganz der Malerei widmete, in Paris unter Léon Bonnat und Otto Scholderer. Er befreundete sich mit Leibl. Auch nach seiner Rückkehr nach Frankfurt 1870 blieb er mit den Münchner Malerfreunden in Verbindung. 1873 zog er nach Kronberg, wo zahlreiche Taunuslandschaften entstanden. In seinem Werk, das neben den Landschaften Porträts und Genrestücke umfaßt, vermischen sich die Einflüsse Leibls und der Paysage intime der Barbizon-Schule. Eine Krankheit zwang ihn, den Winter 1876/77 in Italien zu verbringen. Mit 36 Jahren zog er mit der Mutter und zwei Schwestern nach Obermais bei Meran, wo er in völliger Zurückgezogenheit und Isolation lebte und arbeitete. Dem Freund Hans Thoma gelang es, die Meraner Nachlaßausstellung von 1900 nach Karlsruhe zu holen, die dann auch in München, Berlin und Frankfurt gezeigt wurde und Eysen die späte und verdiente Anerkennung brachte.

Literatur: Neue Deutsche Biographie, Bd. 4, 1959, S. 711–712 (Margarete Braun-Ronsdorf); – Werner Zimmermann: Der Maler Louis Eysen, Frankfurt/Main 1963; – Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. 1, München 1981, S. 309–312 (Horst Ludwig).

14 Tiroler Bauer · 1893

Kohle auf braunem Zeichenpapier, Blatt fleckig.
475×308 mm
Bezeichnet am unteren Rand der Darstellung: *Eysen/3/93/Claus* – auf der Rückseite (wohl von der Hand des A. R. Putz): *»Claus« – Original-Kohlezeichnung/von Louis Eysen* (Nachname in Blau übergangen und dazu blaues Kreuz)/ *Geschenk der Schwester/an A. R. Putz*
Inv. Nr.: 3843 A

Provenienz: Münchner Kunsthandel 1970.

Die Zeichnung entstand in den künstlerisch schwer aufzuhellenden letzten Lebensjahren des Malers.

Die Bezeichnung auf der Rückseite des Blattes könnte die Vermutung nahelegen, daß Louis Eysen während dieser Zeit mit Mitgliedern der Meraner Familie Putz, möglicherweise sogar mit dem später in München tätigen Maler Leo Putz (Meran 1869 bis 1940 München), in Verbindung stand.

15 Tiroler Bauernjunge · 1894

Kohle auf grauem, festem und glattem Papier. Blatt etwas vergilbt. Ränder unbeschnitten und unregelmäßig.
493×344 mm
Bezeichnet rechts unten: *Eysen/18 Juni/94*
Inv. Nr.: 3842 A

Provenienz: Münchner Kunsthandel 1970

In der schönen ganzfigurigen Porträtstudie aus der Spätzeit Eysens konzentriert sich durch die großzügigen Strichlagen der Randpartien und durch die Verwischungen des Hintergrunds alles auf die ruhig dasitzende Person. Noch einmal erfüllt sich die Erbschaft Leibls, man vergleiche die hier verzeichneten Blätter seiner Hand, denen diese Zeichnung in Strich und Auffassung erstaunlich nahesteht.

Karl Haider, geboren in Neuhausen bei München 1846, gestorben in Schliersee 1912. Haider besuchte 1861–1865 die Münchner Akademie unter Georg Hiltensperger und Hermann Anschütz und bildete sich autodidaktisch durch das Studium der alten Meister weiter. Er befreundete sich mit Viktor Müller, Hans Thoma und Wilhelm Leibl, denen er sich auch künstlerisch anschloß. Während einer Italienreise 1875/76 lernte er Hans von Mareés und Arnold Böcklin kennen. Seine aus dem Studium der alten Meister und den »holbeinischen« Leibl-Arbeiten entwickelte spitzpinselige Bildnis- und Landschaftskunst wurde von seinen Malerfreunden geschätzt, konnte sich aber erst in den neunziger Jahren durchsetzen, als die Jugendstilkünstler ihre Nähe zu Haiders Arbeiten entdeckten. In seinen stilisierten bayerischen Landschaften und Allegorien, die Anregungen von Thoma verarbeiteten, gehört er zu den Überwindern der Freilichtmalerei.

Literatur: Ernst Haider: Karl Haider. Leben und Werk eines süddeutschen Malers. Augsburg 1926; – Gerhild Kutschera: Karl Haider. Biographie einer Künstlerfamilie. Phil. Diss. Innsbruck 1962 (Zusammenfassung in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 16/17, 1963–1965, S. 80–81); – Neue Deutsche Biographie, Bd. 7, 1966, S. 518–519 (Gerhild Kutschera); – Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. 2, München 1982, S. 84–86 (Horst Ludwig).

16 Des Künstlers Sohn Hubert · 1896

Bleistift auf gelblichem Papier.
424×321 mm
Bezeichnet rechts unten: *Mein Sohn Hubert./K. Haider./96* – daneben Sammlerstempel Gustav Engelbrecht, Hamburg (Lugt 1148)
Inv. Nr.: 741 A

Provenienz: Sammlung Gustav Engelbrecht, Hamburg – Sammlung Prof. Schweizer, London (bis 1956).

Hubert Haider, der zweite Sohn Karl Haiders, wurde am 11. Februar 1879 geboren. Hubert wurde bereits als Dreijähriger vom Vater porträtiert (vgl. Ernst Haider 1926, Abb. Taf. 39). Er war Schüler seines Vaters und setzte die altdeutsche Manier, die Karl Haider in Schliersee ausschließlich pflegte, bis nach 1930 fort (vgl. Carl Meißner: Die vier Haider. Geschichte eines Künstlergeschlechts. In: Der Türmer 35, 1932/33, Bd. 1, S. 31–48 (S. 46)). J. O.

Die Zeichnung nimmt Grundsätze der »Neuen Sachlichkeit« nach 1924 vorweg. Sie orientiert sich – wie auch Haiders Malerei – an einem Ideal, das wir in der altdeutschen Malerei des 15. Jahrhunderts zu suchen haben. Die Modernität der Darstellung liegt in der fast totalen Veräußerlichung: das ist kein sprechendes oder lebensvolles Bildnis, sondern gleichsam die nackte Struktur davon, eine Art »Riß« im mittelalterlichen Sinne, der nichts weiter festlegt als die Hauptlinien und die Grundzüge ähnlicher Individualität. Das ergibt den Eindruck von nüchterner, gleichwohl fast naiver Distanzierung vom Gegenstand, die durch Abstand ihren Glauben an die einzig richtige Möglichkeit bekundet, Wirklichkeit zu erfassen. J. C. J.

Mein John Hubert.
K. Haider.
96.

Hirth du Frênes

Rudolf Hirth, geboren in Gräfentonna bei Gotha 1846, gestorben in Miltenberg 1916. Hirth, der Bruder des späteren Verlegers und Gründers der »Jugend«, Georg Hirth, nannte sich nach dem Namen seiner Mutter Hirth du Frênes. Er besuchte 1861 bis 1865 die Nürnberger Kunstgewerbeschule unter August von Kreling, bei dem er gemeinsam mit Johann Sperl und Theodor Alt arbeitete. Er wechselte mit Alt 1863/64 an die Münchener Akademie und trat 1865 in das Meisteratelier Arthur von Rambergs ein. Zusammen mit Theodor Alt, Wilhelm Leibl und Johann Sperl malte er eine Zeitlang in einem Atelier in der Arcisstraße. Zur selben Zeit lernte er Otto Seitz und Toby Rosenthal kennen, durch die er Beziehungen zum Piloty-Kreis knüpfte. 1873 ließ er sich in Diessen am Ammersee nieder und besuchte häufig Leibl in Unterschondorf. Nach 1880 hielt er sich fünf Jahre lang in Holland, Belgien und Frankreich auf. Er ließ sich schließlich in Miltenberg nieder. Die Anregungen des Leibl-Kreises bestimmten Hirths künstlerische Entwicklung entscheidend. Seine besten Werke, besonders Bildnisse und Genregemälde, entstammten der gemeinsamen Arbeit mit Leibl in den Jahren 1869 bis 1873.

Literatur: Rudolf Hirth du Frênes: Meine Studienjahre mit Wilhelm Leibl. In: Zeitschrift für bildende Kunst N. F. 26, 1915, S. 76–84; – Georg Jacob Wolf: Leibl und sein Kreis, München 1927, S. 168–172; – Hermann Uhde-Bernays: Münchener Maler des 19. Jahrhunderts, München 1927, Bd. 2, S. 127–141; – Neue Deutsche Biographie, Bd. 9, S. 241 (Liselotte Camp); – Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. 2, S. 191–194 (Horst Ludwig).

17 Selbstbildnis · Um 1880/82

Schwarze Kreide auf braunem Karton.
446×345 mm
Bezeichnet in der Mitte unten (Bleistift, von fremder Hand?): *Selbst Portrait.* Von anderer Hand: *R. Hirth du Frênes.*
Inv. Nr.: 136 A

Ein in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover bewahrtes Hirth-Porträt von der Hand Leibls (vgl. Die Gemälde des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover. Textband, München 1973, S. 191–192 Nr. 395) wird über das Hirth-Porträt Leibls von 1867 (Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt; – Abb. in G. J. Wolf: Leibl und sein Kreis, München 1923, S. 29) auf »um 1880/85« datiert. Auf unserem Selbstbildnis scheint Hirth gegenüber dem Werk in Hannover etwas jünger zu sein, so daß die Zeichnung – folgt man der Datierung – um 1880/82 entstanden sein könnte, also im Alter von 34–36 Jahren geschaffen wurde.

In dieser Zeit begann die Loslösung Hirths vom Leibl-Kreis, eine Loslösung, die man auch schon in unserem Blatt zu erkennen glaubt. Denn die Zeichnung bleibt einer sorgfältigen, ruhigen Abschrift aus dem Spiegel verhaftet, weder werden die Gesichtszüge im Sinne Leibls aus der Oberfläche in die Tiefe gearbeitet, noch ist etwas von der Intensität Leiblscher Zeichenweise spürbar geblieben.

18 Studie zur Armenspeisung · 1872

Bleistift, Pinsel/hellbraun laviert auf weißem Zeichenpapier, montiert auf braunes Tonpapier.
238×232 mm
Bezeichnet rechts unten: *R Hirth du Frênes.* (ligiert) – links unten von fremder Hand: *Studie zur Armenspeisung año 1872.* – in der Mitte oben (im Türblatt): *gelb grau/grün* (eigenhändig?).
Inv. Nr.: 738 A

Provenienz: Sammlung Prof. Schweizer, England (bis 1956).

Die Interieurzeichnung ist eine Studie zu dem offenbar verschollenen Gemälde »Armenspeisung in einem Kloster«, das Hirth du Frênes 1872 auf der Berliner akademischen Kunstausstellung ohne Erfolg zeigte (vgl. Verzeichnis der Werke lebender Künstler . . . XLVIII. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste . . . 1872, S. 31, Nr. 380). Es gehört in die Reihe gleichzeitiger Genregemälde (vgl. etwa »Die Hopfenzupferinnen« von 1870, Wolf 1924, S. 142, S. 143 Abb.).

In der Strichführung und Umrißlinie steht das Blatt zeichnerisch den Leiblschen Einflüssen kaum nahe.

Wilhelm Leibl wurde in Köln 1844 geboren, er starb in Würzburg 1900. Zeit seines Lebens hat er im kölnischen Idiom gesprochen. Nach sechs Wochen Schlosserlehre in Köln nahm er von 1861 bis 1864 beim Kölner Maler H. Becker Unterricht. Im Frühjahr 1864 ging er an die Münchner Akademie, wo er die Maler Hirth du Frênes, Karl Haider und Johann Sperl kennenlernte. 1866 bis 1868 in der Meisterklasse von A. von Ramberg. Freundschaft mit Theodor Alt, mit dem er, zusammen mit Hirth und Sperl, ein gemeinsames Atelier in München bezog. 1868 erweiterte Fritz Schider den Freundeskreis. 1869 fand in München die 2. Internationale Kunstausstellung statt. Leibl lernte hier zum erstenmal Werke Courbets kennen und schloß mit diesem Freundschaft, als der Franzose im Herbst nach München kam. 1869 bis 1870 in Paris, wo er die Maler Otto Scholderer und Louis Eysen kennenlernte. 1870 bis 1873 in München, Bekanntschaft mit Hans Thoma, E. J. Sattler und, 1871, mit Charles Schuch, durch den er zu Wilhelm Trübner und Albert Lang geführt wurde. 1873 zog Leibl aufs Land nach Graßlfing bei Dachau. Nachdem er den Winter 1874/75 in München verbracht hatte, lebte er 1875 bis 1877 in Unterschondorf am Ammersee, 1877 in Schloß Holzen, 1878 bis 1881 mit Sperl in Berbling, 1881 bis 1892 in Aibling (teilweise mit Sperl) und schließlich von 1892 bis 1900 mit Sperl in Kutterling. Neben Adolph von Menzel gilt Wilhelm Leibl als der bedeutendste realistische Maler des 19. Jahrhunderts in Deutschland.

Literatur: Georg Gronau: Leibl, Bielefeld und Leipzig 1901; – Julius Mayr: Wilhelm Leibl. Sein Leben und sein Schaffen, Berlin 1906 (2. Aufl. 1914, 3. Aufl. 1919, 4. Aufl. 1935); – Emil Waldmann: Wilhelm Leibl. Eine Darstellung seiner Kunst, Gesamtverzeichnis seiner Gemälde, Berlin 1930 (2. Aufl.; – 1. Aufl. 1914); – Georg Jacob Wolf: Leibl und sein Kreis, München 1923; – Ausstellungskatalog »Wilhelm Leibl. Gemälde, Zeichnungen, Radierungen«, Wallraf-Richartz-Museum Köln, 10.–31. März 1929 (anschließend in Berlin); – Emil Waldmann: Wilhelm Leibl als Zeichner, München 1942 (2. Aufl. 1943); – Karl Römpler: Wilhelm Leibl, Dresden 1955; – Alfred Langer: Wilhelm Leibl, Leipzig 1961; – Ausstellungskatalog »Wilhelm Leibl und sein Kreis«, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, 25. Juli – 29. September 1974. J. C. J.

19 Selbstbildnis in jungen Jahren · Um 1858

Rötel auf braungrauem festem, rauhem Papier. Auf der Rückseite Studie eines einen Jungen verprügelnden Lehrers in Bleistift.
220×125 mm
Bezeichnet unter der Darstellung mit Bleistift von fremder Hand: *Selbstporträt von W. Leibl./gezeichnet 1863 von ihm selbst. Das Blatt stammt/ aus dem Besitze seines Lehrers, meines Vaters./des Malers u. Schriftstellers Hermann Becker./Hermann Becker jr. Bildhauer.*
Inv. Nr.: 2120 A

Provenienz: Münchner Kunsthandel 1962. – Ursprünglich in Berliner Privatbesitz.

Literatur: E. Waldmann 1942 Abb. 2 (dort »um 1858« datiert); – A. Langer 1961 S. 20 Abb. 1.

Hermann Becker jr. muß sich geirrt haben, denn bei einem Vergleich mit Leibls Jugendporträts von 1860 bis 1862 ergibt es sich, daß das hier verzeichnete Selbstbild das früheste erhaltene sein muß, denn auf der wohl um 1863 anzusetzenden Selbstbildniszeichnung erscheint er unzweifelhaft als wenigstens vier oder sechs Jahre älter (siehe E. Waldmann 1942 Abb. 6), selbst auf dem »Selbstbildnis im Alter von 16 Jahren« (1860) wirkt er erwachsener (siehe E. Waldmann 1930 Abb. 1). Das »Selbstbildnis des Achtzehnjährigen« (1862, siehe E. Waldmann 1930 Abb. 15) zeigt den benannten zeitlichen Abstand deutlich auf. Insofern muß Waldmanns zeitlicher Ansetzung zugestimmt werden (siehe oben). Gleichzeitig entstand das Bildnis eines Mitschülers im Profil nach links, das Leibl 1858 zeichnete und später signiert hat (siehe J. Mayr 1906 Abb. S. 7). – Bei diesen Jugendarbeiten verblüfft der sichere Strich und die schulmäßige Anwendung der Schraffurtechnik. J. C. J.

20 Studie zum Sancho Panza · 1868

Bleistift auf stark vergilbtem, bräunlichem Papier.
524×387 mm
Bezeichnet: *W. Leibl 68.*
Inv. Nr.: 3217 A

Versteigerung: 1965 Karl und Faber, München, 97. Auktion (II. Teil) vom 19./20. Oktober 1965 Nr. 781, Abb. – Aus der Sammlung Arthur Kaiser in Chemnitz.

Literatur: E. Waldmann 1942, S. 44 Abb. 13.

Leibl hat hier seinen engen Freund, den Maler Johann Sperl, mit dem er seit 1878 bis zu seinem Tod zusammen lebte und arbeitete, als Modell verwandt. Leibl hatte den Freund 1865 auf der Akademie in München kennengelernt. Schon 1867 hielt ihn Leibl in gleicher Haltung am Tisch sitzend auf einer Ölstudie fest (E. Waldmann 1930 Nr. 65 Abb. 65). Diese und die zugehörige Ölstudie »Der Schauspieler – der Maler Karl Haider« (E. Waldmann 1930 Nr. 64 Abb. 64) waren Vorarbeiten für ein geplantes, jedoch nicht ausgeführtes Gemälde »Don Quixote, den Balsam des Fierabras brauend«. – Kopf und Gesicht der Zeichnung erscheinen älter, die individuellen Züge Sperls sind stark verallgemeinert. – Über Sperl siehe Biographie vor Kat. Nr. 30. J. C. J.

21 Alte Bäuerin, strickend · 1879

Feder/Tinte über Kohlespuren auf stark vergilbtem, jetzt braunem, dünnem und glattem Papier.
340×211 mm
Bezeichnet rechts unten mit Tinte: *W. Leibl/1879.* – rechts am unteren Bildrand von fremder Hand mit Bleistift: *Wilhelm Leibl 18* – links unten Sammlerstempel TSO (? – nicht bei Lugt)
Inv. Nr.: 2119 A

Provenienz: Münchner Kunsthandel 1962.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Zeichnung die Mutter des Künstlers darstellt, die 1880 verstarb, man vergleiche das Bildnis der Mutter, ebenfalls eine Federzeichnung, die von Leibl mit »Kloster Óberzell anno 1879« beschriftet worden ist (J. Mayr 1906 Abb. neben S. 98). – Federzeichnungen sind im zeichnerischen Werk Leibls grundsätzlich nicht häufig, eine Ausnahme bildet die Gruppe der Feder-Vorarbeiten zu den Gemälden »Tischgesellschaft« und »Konzert«, die um 1870 entstanden sind (Kat. Leibl 1974 Nr. 49–51). Nach 1880 scheint der Künstler nur noch sehr selten – wie beim Selbstbild von 1896 (wohl eine Zeichnung zur Reproduktion) – in dieser Technik gearbeitet zu haben. – Die alte Frau ist in den Schatten der Nische neben dem Fenster gedrückt, als wäre sie im Begriff, in Schwärze einzutauchen. – 1880 zeichnete Leibl die Mutter auf dem Totenbett (J. Mayr 1906 Abb. neben S. 104). J. C. J.

22 Bildnis des Freiherrn von Godin · 1882

Schwarze Kreide auf stark vergilbtem, jetzt braunem, dünnem, rauhem Bütten mit helleren Rändern.
439×338 mm
Bezeichnet rechts unten: *W. Leibl/82*
Inv. Nr.: 2310 A

Herkunft unbekannt.

Literatur: J. Mayr 1906 Abb. S. 109; – J. Mayr 1914 Abb. S. 96; – J. Mayr 1919 Abb. S. 103.

Die Zeichnung ist am Beginn von Leibls Aufenthalt in Aibling entstanden, wo Leibl für ein Jahrzehnt »wie ein Bauer« lebte und arbeitete. Atelier und Wohnung erbaute er sich auf dem Grund des Hofmüllers von Aibling 1883. – Der Dargestellte könnte identisch sein mit dem am 15. Mai 1833 geborenen Franz Freiherr von Godin, der im Gotha von 1899 als Königl. Bayerischer Justizrat und Notar in Aibling verzeichnet ist. – Die sorgfältige Ausführung mit festem, sicherem Strich, der die Charakteristika des Kopfes herausarbeitet und offenbar auf »Ähnlichkeit« abzielt, könnte auf einen Auftrag hindeuten. J. C. J.

Katalog Nr. 21

Katalog Nr. 22

23 Studie nach einem Wildschützen · Um 1884

Kohle auf braunem, festem Karton. Links am Rand im unteren Blattdrittel ca. 160 mm langer, geflickter Riß.
980×713 mm
Unbezeichnet
Inv. Nr.: 169 A

Provenienz: Münchner Kunsthandel 1954.

Literatur: Ausstellungskatalog »München 1869–1958. Aufbruch zur Modernen Kunst«. Haus der Kunst, 21. Juni bis 5. Oktober 1958 S. 104 Nr. 257 (Maße leicht divergierend).

Das Gemälde »Die Wildschützen«, das Leibl in Aibling 1882 bis 1886 malte, sollte sein Hauptwerk, die »Drei Frauen in der Kirche« (1878–1881) noch übertreffen. Das Gefühl eigenen Ungenügens und eine seinen Erwartungen nicht entsprechende mäßige Aufnahme durch das Pariser Publikum, wohin er 1888 das Gemälde zur Ausstellung geschickt hatte, brachten Leibl dazu, die Leinwand in fünf Einzelteile von Köpfen und Händen zu zerschneiden und die Randstücke wegzuwerfen, vier dieser Teilstücke sind bis heute in öffentlichem und privatem Besitz nachzuweisen (Aufnahme des Gesamtbildes mit den Teilungslinien in: Kat. München 1974 Nr. 29–30, Zeichnungen zum Gemälde siehe unter Nr. 53).

Diese großformatige Zeichnung gehört zu dem umfangreichen, das Gemälde vorbereitenden Material, – das Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig in Köln bewahrt allein 22 dieser Studien. Das hier verzeichnete Blatt muß als Vorarbeit zur später anders ausgeführten Komposition angesehen werden. Es bereitet die Figur des jungen Wilderers rechts vor, zeigt sie jedoch in anderer, vorgebeugter Haltung, die Linke führt die Tabakspfeife an den Mund. – Leibl war selbst ein leidenschaftlicher Jäger und hat sich des öfteren als Jäger dargestellt. J. C. J.

24 Bildnis des Malers Johann Sperl · Um 1892

Kohle, gewischt, und Zimmermannsbleistift auf hellbraunem kräftigem Zeichenkarton. Auf der Rückseite Spuren alter Montierung.
261×201 mm
Unbezeichnet
Inv. Nr.: 2121 A

Provenienz: Münchner Kunsthandel 1962.

Beim Vergleich mit dem Bildnis Sperl von Leibls Hand, das 1872 entstand (vgl. E. Waldmann 1930 Nr. 127 mit Abb.), wird man die Benennung des Porträts für nicht ganz zweifelsfrei halten müssen. Für die Identifizierung auf Sperl sprechen merkwürdigerweise stärker Leibls Darstellungen des Freundes als die photographischen Bildnisse, die Sperl zeigen (vgl. Kat. München 1974 S. 78 und 79, und die Aufnahme in: Ausstellungskatalog »Johann Sperl«, Paul Cassirer, Berlin, September 1910). Auf dem Gemälde Leibls erscheint der Freund wesentlich jünger als auf dieser Zeichnung, das gilt auch für die Radierung, die um 1874 entstanden sein dürfte und die den Freund Sperl im Profil nach links zeigt (vgl. G. Gronau 1901 S. 78 Abb. 68).

Die malerische Zeichenweise, die über gewischte Schatten energische Linien setzt, weist in den Beginn der Kutterlinger Zeit. Demgemäß möchte man die Zeichnung datieren. Hinzu kommt, daß dieses Bildnis im Zusammenhang stehen könnte mit den beiden gemeinsam von Leibl und Sperl gemalten Fassungen »Leibl und Sperl auf der Jagd«, die zwischen 1890 und 1895 entstanden sind (Abb. siehe in: Katalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts im Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1964 S. 75 Nr. 1163 Abb. S. 231, und: Neue Pinakothek. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken, München 1981 S. 318 Nr. 8724 mit Abb.). Vor allem das Bildnis Sperls der Kölner Fassung läßt sich mit diesem Kohleporträt vergleichen. – Über Sperl siehe Biographie vor Kat. Nr. 30. J. C. J.

25 Junge Bäuerin in oberbayerischer Tracht in der Küche · Um 1895

Kohle, gewischt, mit Bleistift übergangen auf braunem, dünnem und glattem Papier. Bildränder verblichen.
376×293 mm
Bezeichnet rechts oben: *W. Leibl*
Inv. Nr.: 150 A

Die Zeichnung ist eine Vorarbeit für das Gemälde von 1895 »Mädchen am Herd« im Besitz des Wallraf-Richartz-Museums/Museum Ludwig in Köln (Abb. siehe: Kat. München 1974 Nr. 35). Dargestellt ist Marie Ebersberger, die Leibls Hausstand in Kutterling von 1894 bis 1900 führte und anfangs auch Modell stand. Das Mädchen steht in der Küche des Hauses, ihr linker Arm ist wie auf dem Gemälde vor dem Leib angewinkelt, ihr rechter ist – entgegen dem Gemälde – hinter dem Rücken versteckt. Sonst stimmen Haltung und Situation im wesentlichen überein. – Nach anderer Auffassung ist die Dargestellte Therese Haltmair, die »Malresl«, so werden auch z. T. die Vorstudien für das Gemälde »Mädchen am Herd« benannt (vgl. Kat. München 1974 Nr. 58, 59, 61), obgleich offensichtlich die gleiche Person dargestellt ist.

Leibl erwarb 1892 das Wohnhaus des Oberwalchen-Anwesens in Kutterling bei Rosenheim und zog im gleichen Jahr vom nahen Aibling in dieses Nachbardorf um. Dort lebte und arbeitete er zusammen mit dem Maler-Freund Johann Sperl bis zu seinem Tod.

Der breite Strich der Kohle markiert mit wenigen Schatten den Raum, umreißt die Figur, indem er zum Beispiel im Kleid nur die Faltentäler schwärzt und so Lichtfelder freisetzt, deren helle Flächen die Figur plastisch aus den heftigen Schatten treten lassen. Hier ist ein Zeichner tätig, der als Maler eine Situation aufnotiert; nicht Linien bestimmen Raum und Figur, sondern Hell-Dunkel-Felder, die zusammen mit gewischten Grauwerten wie mit Farben arbeiten. J. C. J.

Katalog Nr. 24

W. Leibl

26 In der Küche · Um 1895

Kohle, gewischt, mit Zimmermannsbleistift übergangen auf grauer, fester Malpappe, Zeichnung fixiert.
398×314 mm
Bezeichnet rechts unten: *W. Leibl*
Inv. Nr.: 215 A

Die Situation läßt sich eindeutig bestimmen als Küche in Leibls Haus in Kutterling, und die Dargestellte scheint – wie auf der vorhergehenden Zeichnung Kat. Nr. 25 – Marie Ebersberger zu sein, darauf weist besonders die Form der Gesichtszüge des Mädchens hin. Auch dieses Blatt gehört in den Umkreis der Studien für das Gemälde »Mädchen am Herd«, – allerdings im weitesten Sinne. – Zugehörig sind weitere Zeichnungen (vgl. Kat. München 1974 Nr. 58–62 mit Abb.), von denen das Bleistiftblatt im Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig in Köln befindliche (vgl. Kat. München 1974 Nr. 59 mit Abb.) dieselbe Situation darstellt, die Haltung des Mädchens und der Ausführungsgrad sind überdies so nah verwandt, daß beide Zeichnungen am gleichen Tag entstanden sein müssen. – Im Münchner Katalog (s. o.) ist die Dargestellte indes als das »Malresl«, Therese Haltmair, bezeichnet. J. C. J.

27 Frau in oberbayerischer Tracht in der Küche · Um 1895

Kohle, gewischt, mit Zimmermannsbleistift übergangen auf dünnem, glattem, vergilbtem Papier, Blatt in der Mitte mit Knickfalte (Skizzenbuchblatt).
281×216 mm
Bezeichnet rechts unten mit Bleistift: *W. Leibl*
Inv. Nr.: 210 A

Wie Kat. Nr. 25 und Nr. 26 gehört diese Zeichnung zeitlich in die ersten Jahre von Leibls Aufenthalt in Kutterling. Auch hier ist sehr wahrscheinlich Marie Ebersberger dargestellt, die in ihrer oberbayerischen Tracht im Zimmer oder in der Küche sitzt. Die Zeichenweise mit ihren aufs Notwendigste beschränkten Angaben von dunklen Tiefen und weißen stehengelassenen Helligkeiten des Papierbogens entspricht der auf der Zeichnung Kat. Nr. 25. Demgemäß ist das Blatt zeitlich anzusetzen.
J. C. J.

28 Lesende Frau in oberbayerischer Tracht · Um 1899

Kohle, gewischt, mit Zimmermannsbleistift übergangen auf weißem, dünnem Bütten, Papier am Rand vergilbt.
425×299 mm (Blatt unregelmäßig beschnitten)
Bezeichnet links unten in Kohle: *W. Leibl*
Inv. Nr.: 1380 A

Literatur: Ausstellungskatalog »München 1869–1958. Aufbruch zur Modernen Kunst«, Haus der Kunst, 21. Juni bis 5. Oktober 1958 S. 105 Nr. 268 (Identität ist nicht eindeutig, da dort die Maße mit 360×240 mm angegeben sind).

Das Blatt wird auf Grund der Zeichenweise in das letzte Lebensjahrzehnt des Künstlers zu setzen sein. Die ausgeführte Zeichnung »Bauernmädchen mit Hut«, die 1899 von Leibl datiert ist (vgl. Kat. München 1874 Nr. 69 mit Abb.), könnte sehr wohl dasselbe Modell darstellen, überdies stimmen Strich und malerische Hell-Dunkel-Auffassung überein. J. C. J.

W. Leibl

Katalog Nr. 27

Fritz Schider, geboren in Salzburg 1846, gestorben in Basel 1907. Schider ging 1868 mit seinem Freund und Landsmann Hans Makart an die Akademie in München und studierte unter Alexander Wagner, Wilhelm Lindenschmit d.J. und Arthur von Ramberg. Freundschaft mit Wilhelm Leibl, dessen Nichte Schider 1873 heiratete, und anderen Malern des Leibl-Kreises, namentlich mit Wilhelm Trübner. Während der Internationalen Kunstausstellung 1869 in München Einfluß Courbets, der sich anerkennend über Schiders Werke äußerte. Seine Genregemälde, Interieurs und Landschaften der Münchner Jahre legte er in weicher Farbmodellierung und mit breitem Pinsel an. Sie sind entscheidend durch Leibl, dem er auch als Zeichner viel verdankt, beeinflußt. Seit 1876 war Schider als Lehrer an der Basler Zeichen- und Modellierschule tätig. Er wirkte dort auf eine ganze Generation Basler Maler. 1893 gab er den großen Atlas »Plastisch-anatomische Studien für Akademien, Kunstgewerbeschulen und zum Selbstunterricht« heraus, dem er 1903 eine weit verbreitete kleinere Ausgabe folgen ließ. In Anerkennung dieser Arbeiten ernannte ihn die Universität Basel zum Ehrendoktor der Medizin. Neben diesen scharf beobachteten Lehrzeichnungen blieb er in der freien Zeichnung wie auch in seinen Porträts, Genregemälden und Stilleben der Basler Zeit dem Einfluß Wilhelm Leibls, seit den späten achtziger Jahren auch dem Schatten Albert von Kellers, verpflichtet.

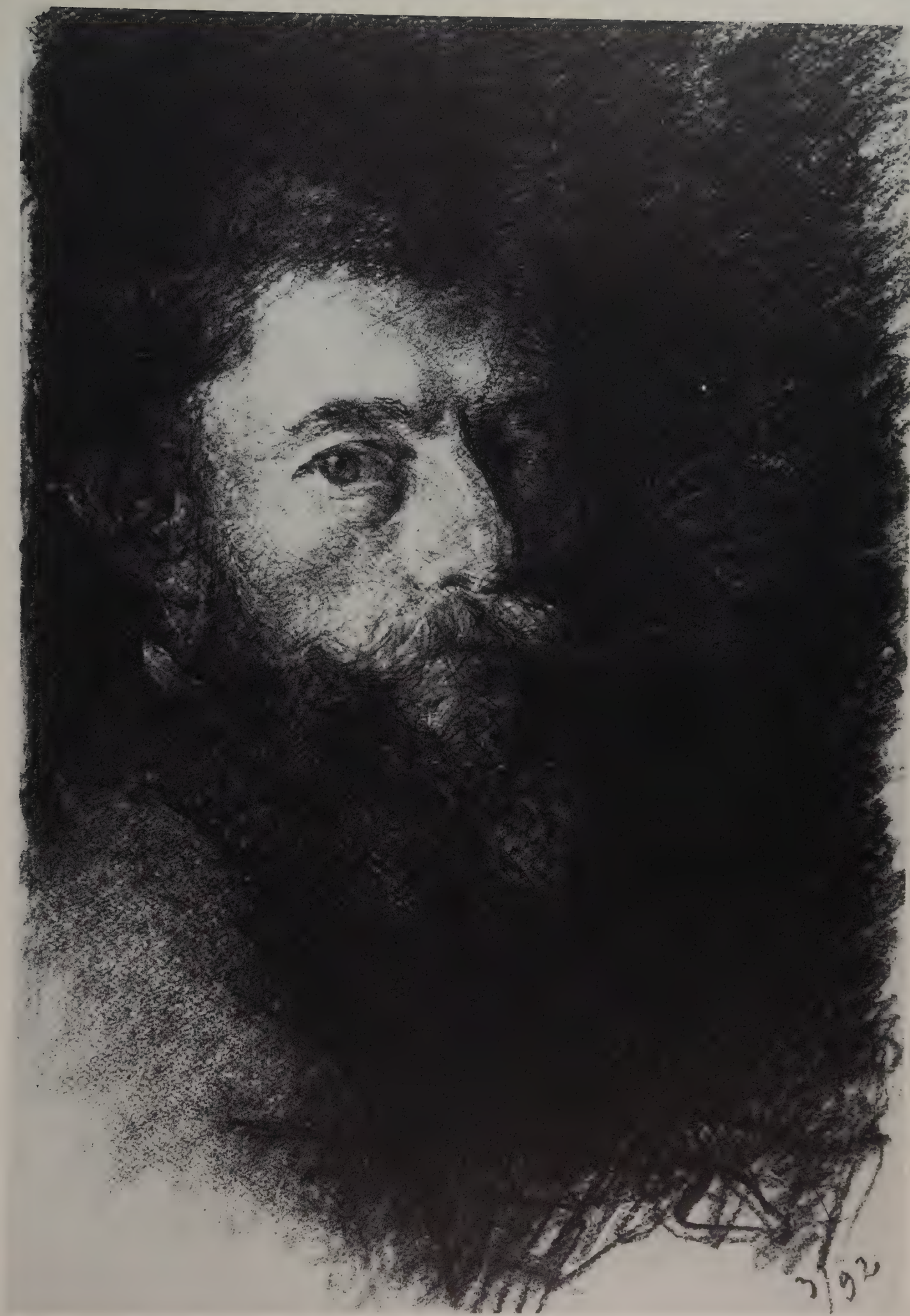
Literatur: Adolf Vögtlin: Dr. Fritz Schider. In: Die Schweiz. Jg. 1904, S. 441–447; – Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. 4 (im Erscheinen).

29 Männerbildnis · 1892

Kohle auf festem gelblichem Papier.
473×308 mm
Bezeichnet rechts unten mit Blattnummer: *3/92*
Inv. Nr.: 147 A

Die Studie läßt die Bedeutung erahnen, die Schider als Lehrer an der Oberen Realschule, der späteren Gewerbeschule in Basel hatte. Er unterwies seine Schüler seit 1876 nicht nur im Naturzeichnen, sondern machte sie auch auf das Zeichnen von Charakterköpfen aufmerksam. Seine eigenen Kopfstudien sind ganz in der Art Leiblscher Porträtzeichnungen angelegt, wie dieses Blatt bezeugt. Richtung und Erfolg dieser Lehrtätigkeit wurden deutlich, als die Basler Gewerbeausstellung im Jahre 1901 Aquarelle, figürliche Studien und Aktzeichnungen vorführte, die von der Fachkritik mit Lob ausgezeichnet wurden. Schider ist ein sprechendes Beispiel dafür, daß das Schulzeichnen im deutschsprachigen Raum um 1900 insgesamt gesehen eine außergewöhnlich hohe Qualität besaß.

Ob in dem fein aus dem Dunkel herausmodellierten Studienkopf ein Selbstbildnis des Künstlers zu lesen ist, wie es die markante Physiognomie nahelegen könnte (vgl. die Büste Schiders von Max Leu und das Selbstbildnis Schiders in A. Vögtlin 1904, Abb. S. 441, S. 446), steht dahin.



Johann Sperl, geboren in Buch bei Nürnberg 1840, gestorben in Aibling 1914. Als Sohn armer Landleute begann Sperl vierzehnjährig eine Lithographenlehre in Nürnberg und besuchte von 1860 bis 1863 die dortige Kunstgewerbeschule unter August von Kreling. Freundschaft mit Theodor Alt und Rudolf Hirth du Frênes. Ab 1865 an der Münchner Akademie. Dort lernte Sperl Leibl kennen und traf die Nürnberger Freunde Alt und Hirth wieder. Sie bezogen ein gemeinsames Atelier in der Arcisstraße. Courbets Bilder auf der Internationalen Kunstausstellung in München 1869 machten auch auf Sperl bestimmenden Eindruck. Als er unter Leibls Einfluß seine einträgliche Genremalerei aufgab und sich ganz der Landschaft zuwandte, wurden seine wirtschaftlichen Verhältnisse immer drückender. Mit Leibl lebte er 1881 bis 1892 in einer Arbeits- und Lebensgemeinschaft in Aibling und seit 1892 bis zu Leibls Tod im Jahre 1900 in Kutterling. Neun gemeinsame Bilder malten die Freunde während dieser Zeit, Sperl die Landschaft, Leibl die Figuren. Nach dem Tod des Freundes blieb Sperl bis 1910 in Kutterling, nach einem Schlaganfall zog er nach Aibling. Die weiche malerische Auffassung, die Sperl im Einflußbereich Leibls und auf Grund französischer Vorbilder entwickelt hatte, vergegenwärtigt sich am reinsten in den blühenden Garten- und Wiesenlandschaften aus Aibling und Kutterling.

Literatur: Eugen Diem: Johann Sperl. Ein Meister aus dem Leibl-Kreis, München 1955; – Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. 4, München (im Erscheinen).

30 Zwei Bildnisstudien Wilhelm Leibls

Schwarze Kreide über Bleistift auf weißem Zeichenpapier. Fixierung gegilbt, auf drei Seiten, außer oben, beschnitten.
191×165 mm
Bezeichnet auf der Rückseite: *Bildnis des Malers Leibl (von L. Fuchs, München).* – Das Blatt wurde nach der Niederschrift der Bestimmung durch L. Fuchs zumindest auf der linken Seite beschnitten.
Inv. Nr.: 235 A

Eine Zeichnung Sperls aus der gemeinsamen Zeit beider Maler in Aibling stellt Wilhelm Leibl (mit Hut) in verlorenem Profil an der Staffelei im Atelier dar (vgl. Kunst für Alle 7, 1891/92, S. 115 Abb.; – eine Außenansicht des Ateliers ebd. S. 114 Abb.).
Zu den Beziehungen beider Maler vgl. Kat. Nr. 24. J. O.

Die kräftige, ungemein sichere Anlage der Zeichnung, die die größte Ausführlichkeit den Köpfen vorbehält und die Blattfläche mit wenigen Linien gliedert, gibt ein treffendes Bildnis Wilhelm Leibls, dessen Wesen der schwarze, nachdrückliche Strich der Zeichnung in besonderem Maße entspricht. Für das Blatt ist das eindringlich skizzierte Blattwerk am unteren Teil der Rückenlehne der Bank von Bedeutung, es verspannt die Köpfe mit der Blattfläche und gibt dem Ganzen eine besondere Geschlossenheit. J. C. J.

Adolph Friedrich Erdmann von Menzel, geboren in Breslau 1815, gestorben in Berlin 1905. Seit 1830 in Berlin, wo er nach dem Tod des Vaters die Lithographenwerkstatt fortführte. Er blieb unverheiratet und war – sieht man von einem kurzen Akademiebesuch (1833) ab – Autodidakt. 1839 begann er mit den Illustrationen zu Kuglers »Geschichte Friedrichs des Großen« eine 20 Jahre dauernde intensive Beschäftigung mit friederizianischen Themen, denen 1861 mit dem Riesengemälde der Krönung König Wilhelms I. wilhelminische Themen folgten. Menzel war ein Maler und Zeichner des Bürgertums. Sein »Eisenwalzwerk« (1875) sieht als erstes monumentales Industriebild die Welt des Arbeiters aus bürgerlicher Sicht. Seit um 1870 war er der bekannteste und geehrteste deutsche Künstler (Erhebung in den Adelsstand 1898). Grundlage seines Schaffens war seine zeichnerische Produktion, die nach Umfang und Qualität in Deutschland nicht ihresgleichen findet, sie zählt zu den einzigartigen Leistungen des 19. Jahrhunderts.

Literatur: Ausstellungskatalog »Ausstellung von Werken Adolph von Menzels in der kgl. Nationalgalerie«, Berlin 1905; – Hugo v. Tschudi: Adolph v. Menzel, Abbildungen seiner Gemälde und Studien . . ., München 1906; – Konrad Kaiser: Menzel. Gemälde, Aquarelle, Gouachen, Pastelle, Handzeichnungen, Schweinfurt 1965 (2. Aufl. 1969); – Ausstellungskatalog »Adolph Menzel, Gemälde und Zeichnungen«, Erlangen, Altes Rathaus, 31. Oktober bis 30. November 1971; – Heidi Ebertshäuser (Hrsg.): Adolph von Menzel. Das graphische Werk. Mit einem Vorwort von Jens Christian Jensen, 2 Bde., München 1976; – Ausstellungskatalog »Adolph Menzel, Gemälde, Zeichnungen«, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin-Ost Herbst 1980; – Ausstellungskatalog »Adolph Menzel. Realist – Historist – Maler des Hofes«. Gemälde etc. aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, und aus der Kunsthalle Bremen . . ., Schweinfurt 1981 (Ausst. in Kiel, Bremen, Lübeck, Schweinfurt, Augsburg); – Ausstellungskatalog »Menzel – der Beobachter«, Hamburger Kunsthalle 22. Mai bis 25. Juli 1982; – Jens Christian Jensen: Adolph Menzel, Köln 1982. J. C. J.

31 Parade vor König Viktor Emanuel von Italien in Potsdam · 1873

Zimmermannsbleistift, einige Partien gewischt, auf grauweißem festem und rauhem Papier. Unter der Signatur brauner Fleck. Blatt auf Untersatzkarton aufgezogen.
262×405 mm (Blatt mit Darstellung); 532×718 mm (Untersatzkarton)
Bezeichnet rechts unten: *Menzel.* – links unten: *1 Fuß* – darunter Maßstab – unter dem Reiter in der Mitte des Hintergrundes: *Obrist v. Stegmair(?)*
Inv. Nr.: 2028 A

Ausstellungen: Kat. Erlangen 1971 Nr. 85; – Kat. Schweinfurt 1981 Nr. 173 mit Abb.

Literatur: Die Dioskuren XVIII 26. Oktober (1873) S. 314; – Max Jordan: Das Werk Adolph Menzels. 1815–1905. Mit einer Biographie des Künstlers, München 1905 S. 82; – K. Kaiser 1966/69 Abb. S. 82 und 83, S. 133 Nr. 61/62 (dort weitere Literatur); – H. Ebertshäuser 1976 Bd. 2, Abb. S. 1117.

Nach der Notiz in den Dioskuren (s. o.) hatte der »Geschichtsmaler Prof. A. Menzel« vom Kaiser den Auftrag bekommen, die Parade, die anläßlich des Besuches von König Victor Emanuel stattfand »zu skizzieren, da es in der Absicht des Kaisers liegt, seinem königl. Gaste ein Andenken an jenes militärische Schauspiel zu übermitteln. Die von Menzel aufgenommene Skizze hat den Beifall des Kaisers gefunden, der nun den Auftrag gegeben hat, darnach ein großes Ölgemälde auszuführen« (zitiert nach Kaiser, s. o. S. 133).

Die hier genannte Skizze, die Menzel als Bildentwurf an Ort und Stelle anfertigte, ist mit dem hier verzeichneten Blatt identisch. Auf dem Untersatzkarton hat Kaiser Wilhelm I. die Zeichnung als Bildentwurf anerkannt: *»Genehmigt / W / 26. / 10. / 73«.* Menzel hat oben rechts auf dem Untersatzkarton vermerkt: *»Hier ist gleichfalls das / Totalmaß für die Reiter= /figuren der Majestäten von / Helmscheitel bis Pferdehuf / zu 9 Zoll angenommen. / Bis 4 Fuß Länge des Bildes. / –5–3½–/M«.* Unter der Zeichnung hat eine fremde Hand Namen dargestellter Personen vermerkt.

Max Jordan (M. J.: Das Werk Adolph Menzels. 1815–1905. Mit einer Biographie des Künstlers, München 1905, S. 82) schreibt über diesen Auftrag: »Als erster der fremden Monarchen hatte König Viktor Emanuel dem neuen Deutschen Kaiser im Jahre 1873 seinen Besuch in Berlin abgestattet. Zu Ehren des hohen Gastes fand damals in Potsdam auf dem althistorischen Exerzierplatz, dem Lustgarten am Stadtschloß, eine große Parade statt. Dies glänzende Schauspiel sollte Menzel in einem Bilde festhalten . . . Um möglichst viel vom Exerzierfelde zu überschauen, welches durch die Mischung der Architektursilhouetten mit malerischen Baumgruppen im Hintergrunde abgeschlossen wird, wählte er einen ziemlich hohen Standpunkt. Vorn halten die Fürsten mit Gefolge. Der König von Italien, ganz im Profil, blickt hinüber auf das im Trab von links her vorbeiziehende Regiment Garde-Husaren, dessen Oberst soeben abgeschwenkt ist. Der Kaiser, neben seinem Gaste haltend, ist halb gegen diesen gewendet, um den empfangenen Eindruck zu beobachten. Die Auffassung ist ungemein lebensvoll. Leider aber unterblieb die Ausführung des Gemäldes. Der Entwurf befand sich als ein treu bewahrtes Kleinod in der Sammlung des Kronprinzen (Kaiser Friedrich)«.

Jordan hat also diese Zeichnung gekannt und genau beschrieben. Der Auftrag hat sich, wie Menzel selbst angemerkt hat, »wegen zu hohen Preises« (vgl. Gustav Kirstein: Das Leben Adolph Menzels. Leipzig 1919, S. 93) dann zerschlagen.

Kaiser (s. o. S. 133) weist Skizzen und Entwürfe zum »Paradebild« nach, vgl. auch die im Kat. Berlin 1980 unter Nr. 282–284 aufgeführten und abgebildeten Pferde-Studien. Eine Vorstudie für die Figur des Prinzen Heinrich in der Kunsthalle zu Kiel (vgl. Kat. Schweinfurt 1981 unter Nr. 174 mit Abb.). J. C. J.

32 Märkischer Landsitz unter Bäumen · 1874

Zimmermannsbleistift mit wenigen Wischern auf hellgrauem, festem und rauhem Papier.
262×402 mm
Bezeichnet links unten: *A. Menzel* (verwischt) *22. April 74*
Inv. Nr.: 1375 A

Ausstellungen: Kat. Berlin 1905 Nr. 3165 (dort »1874«); – Kat. Erlangen 1971 Nr. 94 mit Abb. (dort wird das Datum »1878« gelesen); – Kat. Schweinfurt 1981 Nr. 78 mit Abb.

Literatur: L. von Donop, Adolph von Menzel. Handzeichnungen. In: Neue Photographische Gesellschaft, Berlin 1908 Taf. 5 (dort »1878«); – Hans Wolff, Zeichnungen von Adolph Menzel, Dresden 1920 Taf. 78; – Theodor Storm, Am Grauen Meer. Gesammelte Werke. Bertelsmann Lesering o. J. Abb. S. 75; – K. Kaiser 1966/69 Abb. S. 85, S. 133 f. Nr. 63; – H. Ebertshäuser 1976 Bd. 2, Abb. S. 1158.

Die Datierung ist m. E. »1874« zu lesen, so ist die Zeichnung 1905 im Berliner Katalog auch verzeichnet. J. C. J.

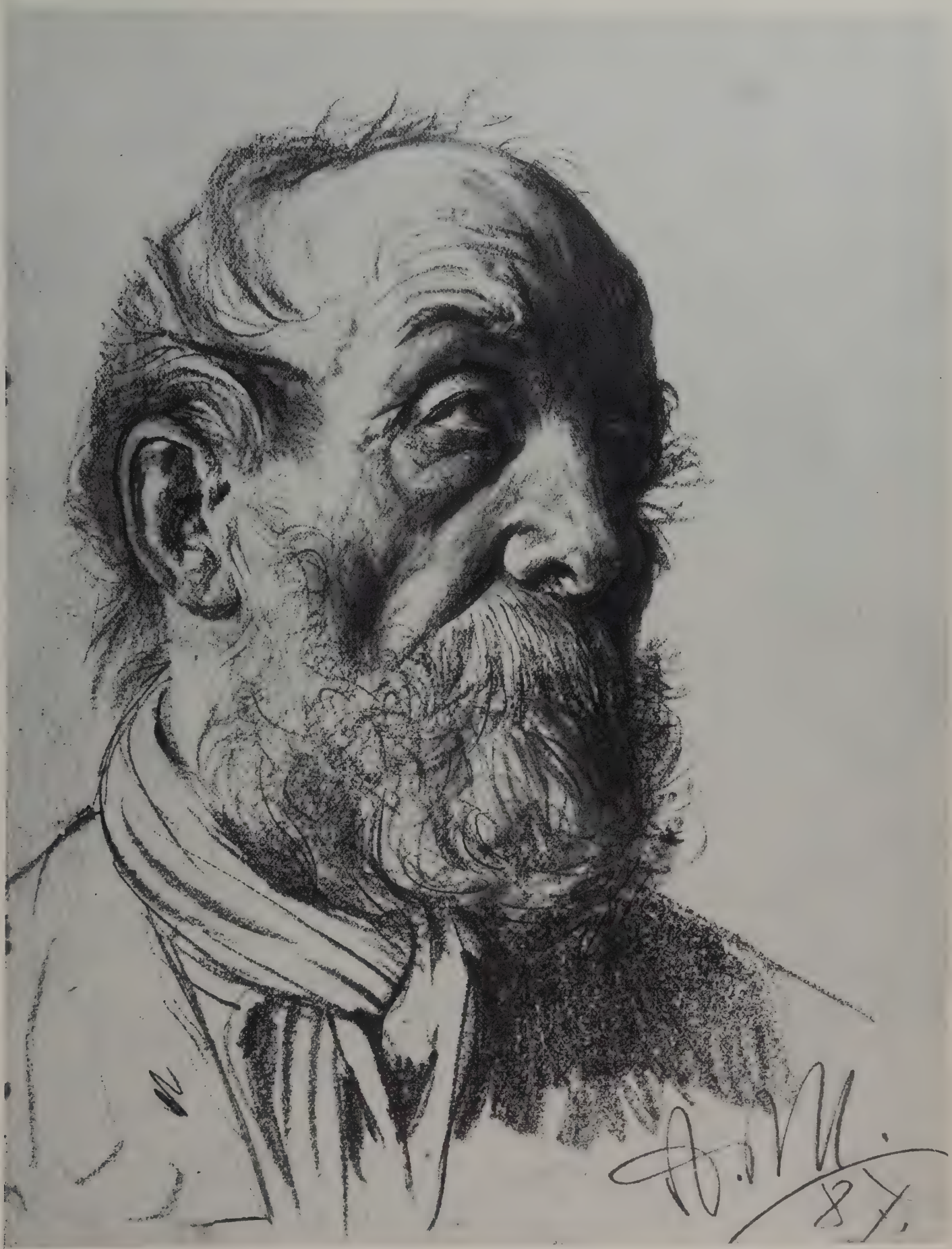
33 Studie nach einem aufblickenden Männerkopf · 1887

Zimmermannsbleistift, teilweise gewischt, auf hellgrauem, an den Rändern fleckigem, sehr festem Zeichenkarton.
237×180 mm
Bezeichnet rechts unten: *A. M. / 87.*
Inv. Nr.: 595 A

Ausstellungen: Kat. Erlangen 1971 Nr. 116 mit Abb.; – Kat. Schweinfurt 1981 Nr. 49 mit Abb.

Literatur: K. Kaiser 1966/69 Abb. S. 105, S. 135 Nr. 77; – H. Ebertshäuser 1976 Bd. 2, Abb. S. 1213.

Studienköpfe von alten Frauen und bärtigen alten Männern hat Menzel nach 1880 häufig gezeichnet. Er studierte an seinen Altersgenossen die Zeichen des Alterns, – das eigene Altwerden. J. C. J.



34 Holzplatz am Wasser · 1889

Zimmermannsbleistift, partienweise gewischt, auf grauweißem, festem und rauhem Papier.
230×313 mm
Bezeichnet rechts unten: *A.M./89.*
Inv. Nr.: 596 A

Ausstellungen: Kat. Erlangen 1971 Nr. 122; – Kat. Schweinfurt 1981 Nr. 83 mit Abb.

Literatur: K. Kaiser 1966/69 Abb. S. 110, S. 136 Nr. 80; – H. Ebertshäuser 1976 Bd. 2, Abb. S. 1254; – Jens Christian Jensen: Adolph Menzel. Realist, Historist, Maler des Hofes, in: WELTKUNST 51. Jahrg. Nr. 11, 1. Juni 1981.

Gezeichnet während der Sommerreise des Künstlers nach Salzburg, an den Tegernsee und zum Kloster Fürstenfeld. Es könnte hier eine Tegernsee-Landschaft dargestellt sein. J. C. J.

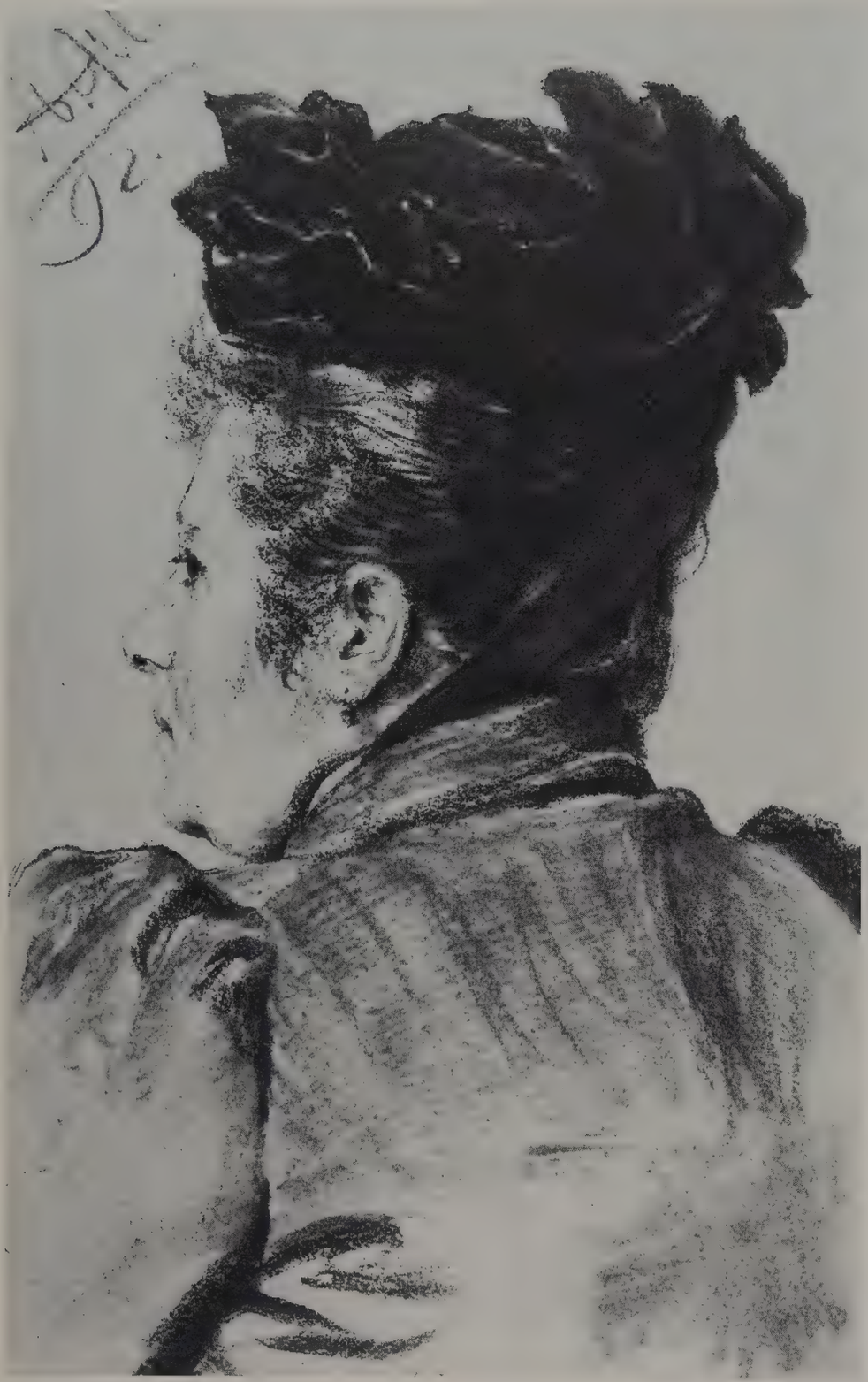
35 Flora-Vase im Fuldaer Schloßpark · 1891

Zimmermannsbleistift gewischt, auf grauweißem, festem und rauhem Zeichenkarton. Blatt auf gelbem Papier montiert und auf grauem Papier aufgezogen.
303×230 mm
Bezeichnet in der Mitte unten: *A.M. 91.*
Inv. Nr.: 134 A

Ausstellungen: Kat. Erlangen 1971 Nr. 126 mit Abb.; – Kat. Schweinfurt 1981 Nr. 84 mit Abb.

Literatur: K. Kaiser 1966/69 Abb. S. 111, S. 136 Nr. 81; – H. Ebertshäuser 1976 Bd. 2, Abb. S. 1297; – Jens Christian Jensen: Adolph Menzel. Realist, Historist, Maler des Hofes, in: Die Kunst und das schöne Heim, 93. Jahrg. Heft 6, Juni 1981, S. 388 mit Abb.

Dargestellt ist die von J. F. Humbach 1728 geschaffene Floravase auf der Ovaltreppe vor der Orangerie im Schloßpark zu Fulda (vgl. K. Kaiser s. o. unter Nr. 80). – Menzel unternahm seine Sommerreise 1891 nach Fulda und Weimar. Ein Jahr vorher hatte er im Schloßpark von Veitshöchheim eine Barockvase gezeichnet (siehe: Kat. Berlin 1980 Abb. S. 404 Nr. 391). Sein Interesse für das Barock und für das Rokoko blieb also bis ins hohe Alter erhalten. Dazu stimmen auch historische Kompositionen wie »Beati Possidentes« (1888), siehe: Kat. Schweinfurt 1981 Nr. 50 mit Abb.
J. C. J.



36 Studie nach Kopf und Schultern einer Frau mit Hut, vom Rücken gesehen · 1892

Zimmermannsbleistift, gewischt, auf grauweißem, teilweise vergilbtem, festem und rauhem Papier. Ecken angestoßen.
209×130 mm
Bezeichnet links oben: *A.M./92.*
Inv. Nr.: 423 A

Ausstellungen: Kat. Erlangen 1971 Nr. 130; – Kat. Schweinfurt 1981 Nr. 116 mit Abb.

Literatur: K. Kaiser 1966/69 Abb. S. 117, S. 136 Nr. 84; – H. Ebertshäuser 1976 Bd. 2, Abb. S. 1315.

Die Zeichnung in verlorenem Profil könnte für eine der weiblichen Rückenfiguren – zum Beispiel die am linken Bildrand im Mittelgrund – der Gouache »Feinbäckerei in Kissingen« 1893 (H. v. Tschudi 1906 S. 442 Nr. 676 mit Abb.) – verwendet worden sein. J. C. J.

37 Ein Unfall · 1896

Zimmermannsbleistift, durchgehend gewischt, Spuren von weißer Kreide, auf leicht vergilbtem, festem und rauhem Papier.
120×185 mm
Bezeichnet rechts unten: *A. Menzel/96.* – Klebezettel auf dem alten Passepartout soll die eigenhändige Widmung enthalten haben: *Schönsten Gruß an Herrn Henneberg-Landsamer. 6. Mai 96 Adolph Menzel*
Inv. Nr.: 1843 A

Ausstellungen: Kat. Berlin 1905 Nr. 5285; – Kat. Erlangen 1971 Nr. 135; – Kat. Schweinfurt 1981 Nr. 55 mit Abb.

Literatur: K. Kaiser 1966/69 Abb. S. 121, S. 136 Nr. 88 (dort Zitat des Klebezettels und weitere Literatur); – H. Ebertshäuser 1976 Bd. 2, Abb. S. 1343.

In Menzels Einnahmebuch, das er von 1858 bis 1904 geführt hat, »Verunglückter« genannt. – Charakteristische Zeichnung der späten Jahre des Künstlers: Der Strich ist breit, von malerischer Dichte und weicher Durcharbeitung des Bildraumes. Feste Bleistiftlinien, die gedrückt sind, umreißen über den gewischten Schwärzen das Volumen der Figuren. Ausgesparte Weißanteile des Blattes setzen Weißhöhungen und Lichter.
J. C. J.

38 Studie nach einer Frau im Korsett · 1896

Zimmermannsbleistift, gewischt, auf grauweißem, festem und glattem Papier. Bildausschnitt gleichmäßig mit Bleistiftton versehen, der Bildrand war dabei offenbar abgedeckt. Blatt auf grüngraue Pappe aufgezogen.
214×151 mm
Bezeichnet rechts unten: *A.M/96.*
Inv. Nr.: 145 A

Ausstellungen: Kat. Erlangen 1971 Nr. 134 (mit falschen Maßen); – Kat. Schweinfurt 1981 Nr. 56 mit Abb.

Literatur: H. Ebertshäuser 1976 Bd. 2, Abb. S. 1345.

J.C.J.

Meyerheim

Paul Friedrich Meyerheim, geboren in Berlin 1842, gestorben in Berlin 1915. Meyerheim war zunächst Schüler seines in Berlin tätigen Vaters Eduard Meyerheim. 1857 bis 1860 studierte er an der Berliner Akademie und wurde von Adolph Menzel, der ein Freund seines Vaters war, gefördert. Paul Meyerheim gab später seine Erinnerungen an Menzel heraus. Viele Reisen in Deutschland, nach Holland, Belgien, Italien und Frankreich. Besondere Bedeutung hatte eine Parisreise, die er 1867 mit Menzel unternahm. Meyerheim lernte hier die Malerei der Barbizon-Schule kennen, deren Freilichtmalerei einige Zeit Meyerheims Werk berührte. Auch die Begegnung mit dem Realismus von Ernest Meissonier muß ihm starken Eindruck gemacht haben. 1887 wurde er Lehrer an der Berliner Akademie. Er stand jeder modernen Kunstrichtung ablehnend gegenüber, ohne sie jedoch mit der Streitsucht seines Kollegen Anton von Werner zu bekämpfen. Bekannt wurde Meyerheim mit Genre- und Tierbildern sowie Zirkusdarstellungen, die von Familienzeitschriften gerne reproduziert wurden. Genremäßig aufgefaßte Affengruppen, die er in dauernder Folge als Allegorien des menschlichen Lebens malte, machten ihn besonders populär. Er schuf Stilleben, Porträts und Landschaften in einem namentlich an der Berliner Akademie gepflegten glatten Realismus. Künstlerisch bedeutsam sind seine in der Nachfolge der Barbizon-Schule entstandenen Landschaften der siebziger Jahre.

Literatur: Ausstellungskatalog »Gemälde und Zeichnungen von Paul Meyerheim« Akademische Kunstausstellung. Königl. Akademie der Künste zu Berlin 1900; – Julius Elias: Über Paul Meyerheim. In: Kunst und Künstler 14, 1916, S. 102–103; – Hanns Fechner: Paul Meyerheim. In: Westermanns Monatshefte 120, 1916, Bd. 1, S. 53–68.

39 Blick aus einer Scheune auf den Hühnerhof · 1875

Bleistift und Kohle auf gelblichem Papier.
226×303 mm
Bezeichnet rechts am Rand mit Kohle: *Paul Meyerheim* – links unten mit Bleistift: *Erdmannsdorf 26. März 75* – Mitte unten mit Bleistift: *PM*
Inv. Nr.: 203 A

Versteigerung: 1955, R. N. Ketterer, Stuttgart. 21. Auktion vom 24. bis 27. Mai 1955, Nr. 577.

Die Zeichnung aus Erdmannsdorf in Schlesien gibt ein Beispiel für Meyerheims temperamentvolle, unroutinierte und die Situation lebendig erfassende Zeichenkunst der Frühzeit, die er durch seine späteren Werke vergessen zu machen wußte (vgl. die Abb. vieler früher und später Zeichnungen bei H. Fechner 1916). Auch in seinem malerischen Werk begegnen wir in diesen Jahren Bildern hoher Qualität, wie etwa »Kohlenmeiler im Gebirge« von 1878 (ehem. Kunsthalle Hamburg; – vgl. Kunsthalle zu Hamburg. Katalog der Neueren Meister, Hamburg 1910, S. 115, Abb.).

F. Werner

Fritz Werner, geboren in Berlin 1827, gestorben in Berlin 1908. Von 1846 bis 1849 Malschüler von Eduard Daege in Berlin, Ausbildung als Stecher und Radierer. Durch das Mezzotintoblatt nach Adolph Menzels »Tafelrunde in Sanssouci« erwarb er sich erste Anerkennung. Mit Menzel, der ihn porträtierte, war er eng befreundet. Als Reproduktionsgraphiker ging er 1853 nach Paris, 1855 nach Düsseldorf. 1862 half er Menzel in Königsberg bei den Vorstudien für dessen Krönungsbild. Seitdem widmete sich Werner wieder ganz der Malerei. Er lernte während einer mit Menzel unternommenen Parisreise 1867 Ernest Meissonier kennen, in dessen Atelier er bis 1869 arbeitete und mit dem er bis zu dessen Tod 1891 freundschaftlich verbunden blieb. In der Art der berühmten »tableautins« Meissoniers malte er zahlreiche Werke mit Motiven aus der Zeit des deutschen Rokoko, die ihm die Bezeichnung eines »deutschen Meissonier« eintrugen. Diese Werke wie auch seine Porträts, Interieurs, Landschaften und Stilleben verdienten mehr Beachtung, als ihnen heute zuteil wird. Wie für den Maler Werner der Franzose Meissonier beispielgebend war, so für den Zeichner sein Freund Adolph Menzel.

Literatur: Paul Seidel: Fritz Werner als preußischer Geschichtsmaler. In: Hohenzollern-Jahrbuch 12, 1908, S. 62–69; – Ausstellungskatalog »Ausstellung von Werken der ordentlichen Mitglieder der Akademie Professor Fritz Werner, Professor Louis Jacoby, zur Feier der Vollendung ihres 80. Lebensjahres« Königl. Akademie der Künste zu Berlin 1908.

40 Bildnis eines Mannes mit Spitzbart · 1880/90

Bleistift auf weißem Zeichenpapier, vergilbt.
209×189 mm
Bezeichnet links unten: *A.F.W.*
Inv. Nr.: 1177 A

Das Werk von Fritz Werner ist bis heute kaum erschlossen. So läßt sich eine zeitliche Einordnung schwerlich mit einiger Sicherheit geben. Man möchte das Blatt auf Grund des zeichnerischen Habitus auf das Jahrzehnt zwischen 1880 und 1890 datieren. Die Köpfe alter Männer und Frauen, die Menzel seit den 80er Jahren geschaffen hat, stehen dieser Zeichnung nicht fern. Aber gerade dieser Vergleich läßt Werner als das begrenztere Talent erscheinen, denn die sensible Vorsicht, mit der er diesen Kopf gezeichnet hat, steht im Gegensatz zu Menzels souveränem Zugriff. J.C.J.

41 Hauseingang mit Brunnentrog · 1896

Schwarze Kreide auf weißem Zeichenpapier.
447×306 mm
Bezeichnet links unten in Bleistift: *Juni 96./A.F.W.* – rechts unten Sammlerstempel des Künstlers (Lugt 1054)
Inv. Nr.: 1192 A

Provenienz: Sammlung Prof. Fritz Werner, Berlin (nicht in Nachlaßauktion 1908/09).

Im Jahre 1896 schuf Fritz Werner eine Reihe von Zeichnungen mit Ansichten des Dorfes Steinsfurth, von dem Kronprinz Friedrich, der spätere Friedrich II., am 4./5. August 1730 seine Flucht antrat (vgl. Hohenzollern-Jahrbuch 8, 1904, S. 233–234 Abb.). Ob unsere Zeichnung ebenfalls eine Partie aus Steinsfurth schildert, konnte bisher nicht ermittelt werden. J.O.

Werner erfaßt – ausgehend vom Licht, das von rechts oben einfällt – durch Setzung von Schatten, die im einzelnen bestimmte Gegenstände und Stoffe charakterisieren, diesen Wirklichkeitsausschnitt. Das harte Schwarz-Weiß einer mittäglichen Stunde wird kompromißlos im Gegeneinander der Weißfelder des unbezeichneten Papiers und der ausgeführten Kreidepartien so gegliedert, daß die Negativfelder des Weiß als starke Form ebenso mitsprechen wie das Gezeichnete. Dadurch erhält die Darstellung eine zwingende Aufteilung in der Fläche, die den Bildraum fast in sich aufzehrt. Werner erweist sich hier als früh von der Stilkunst um 1900 berührter Künstler. Man wüßte gern Genaueres über die Entwicklung seines Schaffens. J.C.J.

42 Bildnis des Bildhauers Reinhold Begas in Halbfigur

Kohle und schwarze Kreide auf kräftigem, grauem Tonpapier.
469×321 mm
Bezeichnet links oben in Bleistift: *A.F.W.* – links unten in Kohle: *R. Begas* (eigenhändig?), darüber in Bleistift: *2* – auf der Rückseite: *Zeichnung von Prof. Fritz Werner / gestiftet von Alfred Schwarz / 10. Nov. 1938.*
Inv. Nr.: 4060 A

Provenienz: Sammlung Alfred Schwarz, Berlin.

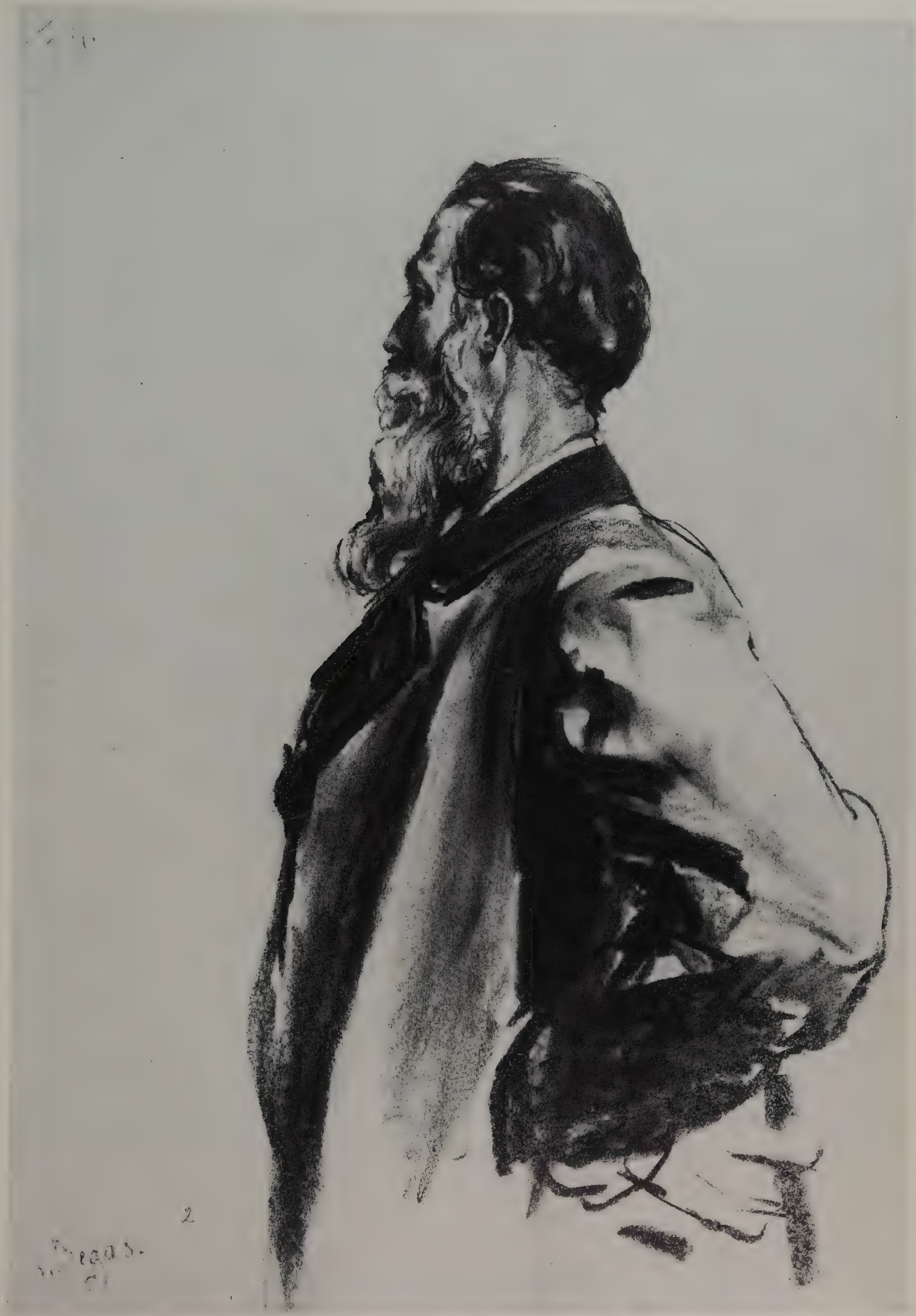
Versteigerung: 1970, Gerda Bassenge, Berlin, 16. Auktion vom 3. bis 7. November 1970, Nr. 785, S. 152 Abb.

Ausstellung: 1890, Salon Eduard Schulte, Berlin.

Die Porträtzeichnung gehört in die Reihe der nach dem Leben aufgenommenen Porträtstudien für das figurenreiche Bild »Enthüllung des Königin-Luise-Denkmals« (156×210 cm) Fritz Werners, das er auf Bestellung der National-Galerie Berlin 1890 nach vierjähriger Arbeit beendete (vgl. Hans Vollmar: Fritz Werners »Enthüllung des Königin-Luise-Denkmals«. In: Der Bär 17, 1890, S. 17–18; – Abb. des Gemäldes bei Paul Seidel: Fritz Werner als preußischer Geschichtsmaler. In: Hohenzollern-Jahrbuch 12, 1908, S. 62–69, Abb. S. 64). Es wurde vom 21. September bis zum 15. Oktober auf der Berliner akademischen Kunstausstellung gezeigt. Zur selben Zeit zeigte die Galerie Eduard Schulte Unter den Linden die über 150 Porträtstudien. 1891 erwarb die National-Galerie Berlin 55 dieser Bildniszeichnungen, die in Größe, Technik und Papier unserem Blatt entsprechen (vgl. Lionel von Donop, Katalog der Handzeichnungen, Aquarelle und Oelstudien in der Königl. National-Galerie, Berlin 1902, S. 546–550 Nr. 9–63).

F.W.

Katalog Nr. 41



Anton von Werner, geboren in Frankfurt/Oder 1843, gestorben in Berlin 1915. Anton von Werner entstammte einer alten, verarmten märkischen Offiziersfamilie, 14jährig begann er eine Lehre als Stubenmaler und wechselte 16jährig – mit dem Gesellenbrief – auf die Berliner Akademie. 1862 wurde er Schüler der Kunstakademie Karlsruhe unter Wilhelm Schirmer und begründete dort seinen frühen Ruhm mit Illustrationen der Werke seines Freundes Viktor von Scheffel. Auf Empfehlung der Großherzogin von Baden gelangte er 1870 in das Hauptquartier der deutschen Truppen in Versailles. Die Studien, die er von dort mitbrachte, werden ihn über 30 Jahre beschäftigen. Bereits kurz nach seiner Übersiedlung nach Berlin 1871 war die Bewunderung für den Neuling so groß, daß man ihn 1875 zum Direktor der Berliner Hochschule für bildende Künste berief, die er von Grund auf reformierte. Als unermüdlicher Maler des Krieges, der großen politischen Ereignisse des Kaiserreiches und allegorischer Verherrlichungen Preußens erfreute er sich allerhöchster Gunst. Seine repräsentative Geschichtsmalerei kommt über eine berichterstattende Nüchternheit aber nicht hinaus. In den Skizzen zu diesen Werken offenbart sich jedoch ein Zeichner hohen Ranges. Von 1887–1895 war Anton von Werner Vorsitzender des Vereins Berliner Künstler. In dieser Eigenschaft wie als Akademiedirektor gehörte er zu den heftigsten Gegnern jeder modernen künstlerischen Bewegung, die er mit nicht nachlassender Streitlust bekämpfte.

Literatur: Adolf Rosenberg: Anton von Werner. Bielefeld und Leipzig 1895, 2. Aufl. 1900 (Künstler-Monographien. 9.); – Anton von Werner: Erlebnisse und Eindrücke 1870–1890. Berlin 1913; – Peter G. Thielen: Zur Historienmalerei der Bismarckzeit. In: Festgabe für Max Braubach. Hrsg. von K. Repken und S. Skalweit, Münster 1964, S. 819–827; – Dominik Bartmann: Anton von Werner. Monographie und Werkverzeichnis (in Vorbereitung).

43 Selbstbildnis in Halbfigur · 1862

Aquarell über Bleistift auf Papier, das Bildnis mit oval ausgeschnittenem und gerahmtem Passepartout abgedeckt, dieses stark vergilbt, alt auf Karton montiert.
389×232 mm (Darstellung im Oval)
453×362 mm (Blatt)
Bezeichnet rechts unten auf dem Aquarell in Bleistift: *A. v. Werner fec. se ipse.* – links unten auf dem Aquarell in Bleistift: *Berlin 9/5 62.* – Unten auf dem Passepartout in Tinte: *Frisch die That, / frei der Muth! / Fröhlich der Rath / from das Bluth! / Berlin den 9. Mai 1862 / Zur Erinnerung / Anton von Werner.* – Rückseite: Blattbezeichnung von fremder Hand.
Inv. Nr.: 2024 A

Provenienz: Münchner Privatbesitz (bis 1961).

Im Oktober 1862 verließ Anton von Werner 19jährig Berlin, um in Karlsruhe seine künstlerischen Studien fortzusetzen. Das Erinnerungsblatt hängt also nicht unmittelbar mit dem Verlassen Berlins zusammen. Anton von Werners Erinnerungen von 1913 setzen erst in späteren Jahren ein, für die Jahre von 1857–1867 sind wir daher auf die (obwohl gedruckt vorliegenden) kaum bekannten Text-Zusammenstellungen von Lilli von Werner angewiesen (vgl.: Ein Kapitel aus den noch unveröffentlichten »Jugenderinnerungen« nebst einigen Briefen von Anton von Werner. Aus seinem Nachlaß der »Deutschen Revue« zur Verfügung gestellt von Lilli von Werner. In: Deutsche Revue 41, 1916, S. 24–33, 168–178; 42, 1917, S. 160–167, 277–282). J. O.

Keck blickt der junge Werner aus dem traditionellen Oval, das auf Bildnisse des Biedermeiers verweist. Der Künstler scheint sich seines Talents und seiner Durchsetzungskraft voll bewußt zu sein. So ironisiert er durch den frischen, aufgeweckten Blick die Bildform. Auch die aquarellierte Zeichnung kennt weder in den Verkürzungen noch in der plastisch-räumlichen Ausarbeitung der Figur Unsicherheiten. J. C. J.

44 Einzug Kaiser Wilhelm I. in Bad Ems · Um oder nach 1871

Pinsel/Aquarellfarben auf kräftigem, weißem Skizzenpapier (wohl aus einem Skizzenblock). Auf der Rückseite ist in Gelb und Rot eine Landschaft angelegt.
237×230 mm (Blatt)
198×225 mm (Darstellung)
Bezeichnet am oberen Blattrand kursiv in brauner Tinte von fremder Hand: *Skizze. – Einzug Kaiser Wilhelm I in Ems v. A. v. Werner.*
Inv. Nr.: 3035 A

Provenienz: Sammlung R. v. Kühlmann

Versteigerung: 1964 Karl und Faber, München, 92. Auktion v. 14. bis 16. Oktober 1964, Nr. 1016.

Die Darstellung schildert den Einzug Kaiser Wilhelms I. in Bad Ems am 9. Juli 1871. Der deutsche Kaiser traf gegen 20 Uhr von Frankfurt und Wiesbaden kommend am Bahnhof in Bad Ems ein und wurde in der festlich geschmückten Stadt mit großemJubel empfangen. »Abends war Ems feenhaft illuminiert und gewährte im Verein mit den bengalischerleuchteten Berghöhen einen großartigen schönen Anblick.« (Leipziger Illustrirte Zeitung Nr. 1465 vom 29. Juli 1871, S. 85). Der Bedeutung dieses Ereignisses (fast auf den Tag genau ein Jahr nach der »Emser Depesche«) für das junge Deutsche Reich gemäß, wurde es mehrfach in Zeichnungen festgehalten (vgl. »Empfang des Kaisers Wilhelm in Ems... Nach einer Skizze von C. M. B.« in Leipziger Illustrirte Zeitung Nr. 1465 vom 29. Juli 1871, S. 84); – Weitere Illustrationen dieser Zeit in Bernhard von Kugler: Kaiser Wilhelm und seine Zeit, München 1888; – F. Adami: Das Buch von Kaiser Wilhelm. 2 Bde., Bielefeld 1888.– Ob auch das Aquarell Werners, der in seinen Erinnerungen nicht von einem Aufenthalt in Bad Ems 1871 spricht (so daß die Skizze auch in späteren Jahren entstanden sein könnte), ebenfalls publiziert wurde, konnte bisher nicht ermittelt werden. Jedenfalls war er dem Hauptquartier der III. Armee 1870 als Kriegsmaler zugeteilt. J. O.

Mit wenigen Farben wird die nächtliche Szene festgehalten: Braun, Schwarz und Dunkelblau die untere Zone der Figuren, der Wagen des Kaisers geht in der Menge unter; Blau und Gelb die Häuser und Höhen, rötliche Töne in die Hellen und Dunkelheiten hineingesetzt für Fahnen, Fackeln und Feuer. Wenn wir die Quellen des deutschen Impressionismus aufsuchen wollen, hier in der Malerei um 1870 finden wir sie, hier lagen die eigentlichen Höhepunkte einer Malergeneration, die später in der Fülle der Ehrungen und Aufträge zu glatter Routine abglitt. J. C. J.

45 Georg Urlaub und Adeline Schroedter am Flügel · 1870

Bleistift auf weißem Zeichenpapier.
Bezeichnet rechts unten: *AvW / 17 Apr 70* (Datum von fremder Hand oder nachträglich?) – Unter den Personen: *Walter Georg Urlaub / Adeline*
Inv. Nr.: 3762 A

Anton von Werner kehrte im Winter 1869 nach mehrjährigen Reisen durch Frankreich und Italien nach Karlsruhe zurück. Er verkehrte wieder im Hause des Akademielehrers und Illustrators Adolf Schroedter, dessen Tochter Malvina A. v. Werner 1871 heiratete. Auf unserer Zeichnung aus dem April 1870 ist die Schwester Malvinas, Adeline Schroedter, und der Maler Georg Urlaub (St. Petersburg 1845–1912 Starnberg) dargestellt. Mit Urlaub wird Anton von Werner einige Wochen später nach Kiel abreisen, um mit ihm für das dortige Gymnasium Wandgemälde auszuführen. Das damals gerühmte gesellige Leben im Karlsruher Hause Adolf Schroedters, dem »Waldhause«, schildert eine aquarellierte Zeichnung A. v. Werners aus dem Mai 1870, auf der neben Malvina Schroedter, Alfred Woltmann u. a. Georg Urlaub und Adeline Schroedter dargestellt sind (vgl. A. v. Werner 1913, S. 1 Abb.). Sie erscheinen als Rückenfiguren in ähnlicher Weise wie in unserer Zeichnung.

46 Bildnis des Paul von Werner als kleines Kind · 1882

Bleistift auf weißem Zeichenpapier.
301 × 232 mm
Bezeichnet rechts unterhalb der Darstellung: *AvW./12. März 1882.* – in der Mitte unten (von fremder Hand?): *Paul v. Werner*
Inv. Nr.: 3767 A

Provenienz: Berliner Privatbesitz (bis 1969).

Paul von Werner (Kolonie Alsen-Wannsee bei Berlin 1881 bis 1902 Kiel, als Fähnrich zur See), Zwillingsbruder des späteren Architekten Anton von Werner.

Studien seiner Kinder hat Anton von Werner oft gezeichnet. Bemerkenswert ist, daß er, der offizielle Reichsmaler, diese privaten Studien aus dem engsten Familienkreis auch für die Veröffentlichung in deutschen illustrierten Familienblättern freigab (vgl. etwa das Porträt des noch nicht einjährigen Anton in: Die Gartenlaube Nr. 36 v. 1888, Abb. auf dem Titelblatt; vgl. auch die Studie eines etwa zweijährigen Kindes in: Kunst für Alle 1, 1886, S. 100). 1880 schuf Anton von Werner ein Gemälde mit der Taufe seines Sohnes Fritz von Werner (Berlin 1878 bis 1906 Oranienburg). Der Taufe 1879 wohnte das Kronprinzenpaar bei, es verlieh dadurch der Feier eine offizielle Note (vgl. Ausstellungskatalog »Max Liebermann in seiner Zeit« Berlin und München 1979/80, Farbabb. S. 459; – A. v. Werner 1912, S. 248–249). Im Vordergrund dieses Bildes stellte der Künstler seine Töchter Hildegard und Adeline dar.

A v W.
12 Mai 1882

47 Studie eines preußischen Offiziers des 18. Jahrhunderts · 1884

Bleistift, Kohle, schwarze, weiße und rote Kreiden auf hellgrauem Tonpapier.
477×310 mm
Bezeichnet rechts unten: *AvW 1884.* – rechts neben der Darstellung Größenangabe für die Ausführung als Wandgemälde: *4′ 10″ (4 Fuß, 10 Zoll)*
Inv. Nr.: 3760 A

Provenienz: Berliner Privatbesitz (bis 1969).

Studie zu dem Wandgemälde »Die Krönung Friedrichs I. in Königsberg am 18. Januar 1701« im Berliner Zeughaus, das Anton von Werner 1887 vollendete (vgl. Friedrich von Bötticher: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 4, Dresden 1901, II. Wandgemälde, Nr. 1; – A. Rosenberg 1895, S. 96 Abb. 96; – eine Aquarellskizze in: A. v. Werner 1912, S. 421 Abb.). Im Wandgemälde wurde die Figur, die im linken Vordergrund erscheint, wenig anders und lebensgroß ausgeführt. J.O.

Die Zeichnung besticht durch ihre Prägnanz. Der Strich ist ungemein treffend, dennoch bei aller Perfektion in sich reich: die durchlaufenden Linien sind nicht hart, sondern durch die Verwendung von Kreide brüchig und bewegt. Man sieht sofort, daß diese nach Modell gefertigte Zeichnung von der Hand eines ungemein begabten Routiniers stammt. J.C.J.

4÷10=

Franz Skarbina, geboren in Berlin 1849, gestorben in Berlin 1910. 1865 bis 1868 studierte Franz Skarbina an der Berliner Akademie unter Julius Schrader. Seit 1878 war er dort über 15 Jahre Lehrer für anatomisches Zeichnen, schied aber 1893 wegen zunehmender Differenzen mit dem Akademiedirektor Anton von Werner aus dem Lehrkörper aus. Skarbina war 1892 Mitbegründer der »Vereinigung der Elf«, des Vorläufers der Berliner »Sezession«, deren Mitglied er seit ihrer Gründung 1899 war. Er gehörte dort zum konservativen Flügel und schied 1901 aus der »Sezession« aus. 1905 wurde er in den Senat der Akademie gewählt, die nach seinem Tod eine Gedenkausstellung veranstaltete. Skarbina begann seine künstlerische Laufbahn mit kleinformatigen Situationsszenen des Berliner Alltags- und Straßenlebens, die er in der Art Menzels behandelte. Er wandte sich nach der Mitte der achtziger Jahre jedoch dem mondänen Leben der Pariser Boulevards und der holländischen und belgischen Strandbäder zu. Die Beliebtheit seiner vom französischen Impressionismus beeinflußten Großstadtmalerei und Milieuzeichenkunst wurde durch Reproduktionen in deutschen Familienblättern noch erhöht. Nach der Jahrhundertwende verlor er sich mehr und mehr in literarischer Genremalerei und historisierenden Interieurdarstellungen.

Literatur: Paul von Szczepanski: Franz Skarbina. In: Velhagen & Klasing Monatshefte 10, 1895/96, Teilbd. I, S. 1–15; – Ausstellungskatalog »Gedächtnisausstellung Franz Skarbina und Josef Maria Olbrich«, Königl. Akademie der Künste zu Berlin 1910; – Ausstellungskatalog »Der Berliner Maler Franz Skarbina«, Berlin Museum 1970/71.

48 Ein Kaminfeger · 1892

Schwarze Kreide auf kräftigem, weißem Papier.
495×329 mm
Bezeichnet in der Mitte unten: *F. Skarbina 1892* – rechts unten Sammlerstempel Gustav Engelbrecht, Hamburg (Lugt 1148)
Inv. Nr.: 1210 A

Provenienz: Sammlung Gustav Engelbrecht, Hamburg.

Ausstellung: Berlin 1970/71, S. 15 Nr. 87.

Skarbina war seit den siebziger Jahren als Illustrator für eine Vielzahl deutscher illustrierter Familienzeitschriften tätig (»Daheim«, »Zur Guten Stunde«, »Vom Fels zum Meer«, »Schorers Familienblatt« usw.). Neben Landschaften, Stadt- und Straßenszenen finden sich auch Darstellungen von Handwerkern, Händlern und anderen Berufen, etwa »Pariser Chiffonier«, »Belgischer Fischer«, »Leuchtturmwärter«, »Schmied« aus den frühen neunziger Jahren (vgl. Paul v. Szczepanski 1895/96, Abb. S. 3, 4, 8, 10). Möglicherweise stellt unsere Zeichnung einen Pariser Kaminkehrer dar. Ob die Skizze ebenfalls zur Reproduktion in einer Zeitschrift verwendet wurde, konnte bisher nicht ermittelt werden, ist jedoch wahrscheinlich.

Die Handwerker- und Händlerskizzen fanden auch Eingang in Skarbinas malerisches Werk. Man vergleiche das lebensgroße Gemälde mit einem Händler, »Père Jean-Baptiste«, auf dem Photo »Franz Skarbinas Atelier« (Kunst für Alle 13, 1897/98, S. 52; – Kat. Berlin 1910, S. 11 Nr. 73, Abb.).

49 Ecke Stralauer Straße und Waisenstraße in Berlin · 1900

Pinsel/Aquarellfarben über Bleistift auf grauem, kräftigem Papier, auf Karton aufgezogen.
449×274 mm
Bezeichnet rechts unten: *F. Skarbina/1900*
Inv. Nr.: 1365 A

Ausstellung: Berlin 1970/71, S. 12. Nr. 24, Abb. 19.

Einfache Zustandsschilderungen Alt-Berliner Straßen und Winkel sind im Werk Skarbinas nicht übermäßig häufig. Die Gedächtnisausstellung von 1910 führte (aus der näheren Umgebung der Stralauer Straße) die Zeichnung »Petristraße Nr. 15« von 1904 (vgl. Berlin 1910, S. 20 Nr. 161) und das Gemälde »Durchgang zu der Fischerstraße« von 1909 (ebd., S. 10 Nr. 61) an. Skarbina zog meist die Darstellungen aktuellen großstädtischen Berliner Geschehens und mondänen Lebens der spröden Ansicht in seinen Zeichnungen und Gemälden vor. Auch die illustrierten Zeitschriften, für die Skarbina als Zeichner tätig war, verlangten eher Situationsschilderungen geschäftigen Lebens (Weihnachtsmarkt, Kundgebung vor dem Berliner Schloß usw.; – vgl. auch die Illustrationen zu Max Kretzers Roman »Das Gesicht Christi« von 1897, in welchem Christus in den Straßen Berlins erscheint), weniger jedoch die bloße Straßenansicht, was nicht heißt, daß Skarbina sie nicht für die Reisereportage aus anderen Orten in größerer Zahl lieferte (vgl. z. B. die anspruchslose Ansicht »Aus einer elsässischen Kleinstadt« bei Szczepanski 1895/96, S. 15).

Bäckerei

Arthur Kampf, geboren in Aachen 1864, gestorben in Castrop-Rauxel 1950. Kampf studierte seit 1879 an der Düsseldorfer Akademie zunächst unter Peter Janssen, später unter Eduard von Gebhard. Nach einer Parisreise, auf der die Werke Jules Bastien-Lepages Eindruck auf ihn gemacht hatten, begann er mit naturalistischen Szenen, wandte sich aber bald der Historienmalerei zu. Sein Kompositionstalent befähigte ihn für das große Format. Auf wandgroßen Bildern behandelte er vor allem friderizianische Themen und schuf Szenen aus der Zeit der Befreiungskriege, die er seit 1887 als Fresko, seit 1889 als Tafelbild ausführte. 1893 wurde er Professor an der Düsseldorfer Akademie, 1898 an der Berliner Akademie, 1907 bis 1912 war er deren Präsident und 1915 bis 1925 – als Nachfolger Anton von Werners – Direktor. Bereits in den neunziger Jahren erweiterte Kampf sein thematisches Repertoire um Volks- und Arbeitsdarstellungen, deren erste Höhepunkte die Fresken im Aachener Kreishaus (Walzwerk, Ernte usw.) waren. Kampf versuchte, den akademischen Realismus durch einen schmiegsameren Farbauftrag aufzulockern und durch die lineare Idealität seiner Kompositionen zu steigern. Vor wie nach dem Krieg führte er eine Vielzahl öffentlicher Monumentalaufträge aus. Seine Geschichts- und Arbeitsdarstellungen empfahlen ihn auch noch nach 1933.

Literatur: Hans W. Singer: Zeichnungen von Arthur Kampf. 2 Bde., Leipzig 1912 (= Meister der Zeichnung. 9, 10.); – Hans Rosenhagen: Arthur Kampf, Bielefeld und Leipzig 1922 (= Künstler-Monographien. 112.); – Alexander Troll: Arthur Kampf, Berlin 1922; – Bruno Kroll: Arthur Kampf, Bielefeld und Leipzig 1944; – Arthur Kampf: Aus meinem Leben, Aachen 1950; – Ausstellungskatalog »Arthur Kampf. 1867–1950« Düsseldorf 1954; – Ausstellungskatalog »Arthur Kampf zum 100. Geburtstag« Galerie Paffrath, Düsseldorf 1964; – Neue Deutsche Biographie Bd. 11, 1977, S. 90–91 (Otto Zirk).

50 Bildnis einer Frau · Um 1900/1910

Bleistift, schwarze Kreide, Pinsel/rote und graue Aquarellfarben auf kräftigem, gelblichem Zeichenpapier.
493×351 mm
Bezeichnet rechts unten in Bleistift: *A. Kampf.* – rechts unten Sammlerstempel Gustav Engelbrecht (Lugt 1148) – auf der Rückseite: *Arthur Kampf 1864* – von fremder Hand: *»1869«,* verbessert in: *1863 – dunkel* (durchgestrichen, darüber) *Alt/Mahagoni.*
Inv. Nr.: 649 A

Provenienz: Sammlung Gustav Engelbrecht, Hamburg – Sammlung Prof. Schweizer, England (bis 1956).

Die Zeichnung bekundet Arthur Kampfs zurückhaltende Auseinandersetzung mit dem Jugendstil. Hatte er sich schon in der Malerei französischen Neuerungen soweit geöffnet, wie sie ihm für seine Zwecke dienlich schienen, so nahm er hier das ornamentale Lineament der Flächenkunst für die Behandlung der Schulter- und Brustpartie auf, um den Ausdruck, der sich im Blick der Frau konzentriert, zu steigern.

A. Kampf.

Faber du Faur

Otto von Faber du Faur, geboren in Ludwigsburg 1828, gestorben in München 1901. Faber du Faur wurde wie sein Vater zunächst Offizier, trieb aber im Urlaub künstlerische Studien in München 1851, in Paris 1852 und 1857–1860. In diese Zeit fällt die erste Auseinandersetzung mit Eugene Delacroix und Alexandre Decamps. Mit 40 Jahren nahm er, nachdem er den Krieg von 1866 mitgemacht hatte, als Rittmeister seinen Abschied, um sich ganz der Malerei zu widmen. Der Krieg von 1870/71, den er nur als künstlerischer Beobachter erlebte, gab ihm Anregungen zu monumentalen Schlachtengemälden von farblicher Verve und kompositioneller Klarheit. In den späteren Jahren wurden seine Formate kleiner, er blieb aber den militärischen und reiterlichen Themen treu und eignete sich das Palettenrepertoire der Franzosen immer mehr an. Bei der farblichen Intensität seines Schaffens lag es nahe, sich, wie seine Vorbilder Delacroix und Decamps, orientalischen Themen zuzuwenden. Nach einer Reise nach Nordafrika im Jahre 1883 entstanden die arabischen Reitergruppen, maurischen Vedetten und Fantasias, die in ihren Farbkaskaden wie mit dem Pinsel modelliert scheinen und eine koloristische Sensitivität beweisen, die in der Münchner Kunst der Zeit einzig war.

Literatur: Eduad Engels: Otto von Faber du Faur. In: Die Kunst unserer Zeit 13, 1902, S. 53–76; – Ausstellungskatalog »Otto von Faber du Faur. 1828–1901« National-Galerie Berlin Februar–April 1927; – Neue Deutsche Biographie, Bd. 4, 1959. S. 724–725 (Max Schefold); – Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. 1, München 1981, S. 315–318 (Horst Ludwig).

51 Arabische Fantasia · 1883/90

Pinsel/Aquarellfarben und Deckweiß über Bleistift auf weißem Papier, auf festem Karton aufgezogen.
343×210 mm
Bezeichnet rechts unten: *O Faber du Faur*
Inv. Nr.: 1300 A

Bereits vor 1857 behandelte Faber du Faur orientalische Reiterthemen (»Franzosen mit Beutepferd von Arabern verfolgt«; vgl. Katalog Berlin 1928, S. 39) und kopierte Delacroix' Orientgemälde (vgl. ebd. S. 16, Nr. 13). Auch in der Folgezeit begegnen in seinem Werk arabische Szenen, doch erst nach der Orientreise 1883 dominieren sie das malerische Werk. Seither schuf Faber du Faur auch die arabischen Reiterzüge, die »Fantasias«, mit ihrem vielfigurigen Gewimmel. Das weit verstreute und nicht zu überblickende Oeuvre läßt eine eindeutige zeitliche und künstlerische Zuordnung unseres Aquarells noch nicht zu. Doch wird diese Zeichnung jedenfalls nach 1883 und kaum nach 1890 entstanden sein. J. O.

Das Blatt mit der anrückenden Formation arabischer Krieger, die in breiter Front nach links ausreiten – eine farbensprühende gedrängte Menge zwischen den grünen Fahnen des Propheten – ist ein gutes Beispiel für des Künstlers lockeren, effektvollen, kaleidoskopartigen Farbauftrag, der virtuos Farben in Farbflecken auflöst und es dem Betrachter überläßt, das verstreute Einzelne als Ganzes zusammenzusehen und mitzuerleben.
J. C. J.

Adolf Schreier, geboren in Frankfurt/Main 1828, gestorben in Cronberg im Taunus 1899. Schreyer besuchte seit 1843 das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt/Main unter Jakob Becker und 1847/48 kurz die Akademien in München und Düsseldorf. 1848/49 entstanden die ersten Werke mit zeitgenössischen Kriegsszenen und – nach einer Reise nach Wien – Werke mit ungarischen Motiven in Anlehnung an August Pettenkofen. 1852 reiste er erstmals nach Paris, dann nach Galizien und in die südlichen Donauländer, nach Konstantinopel und Kleinasien sowie nach Algerien. 1862 bis 1870 hielt er sich in Paris auf. Nach Kriegsausbruch ließ er sich in Cronberg im Taunus nieder, brachte aber bald die Wintermonate wieder in Paris zu und bereiste weiterhin Europa und Nordafrika. Schreyer behandelte in seiner Malerei vornehmlich Pferde- und Reiterszenen, die er aus dem Leben des Balkan und Nordafrikas entlehnte. Der Einfluß französischer Kunst (Delacroix) führte ihn zu einer schwungvollen Malerei und zeichnerischen Vehemenz, die ihm in Frankreich und England, bald auch in Deutschland, Anerkennung verschaffte.

Literatur: Auktions-Katalog Rudolf Bangel, Frankfurt/Main 1922. Künstlerischer Nachlaß Adolf Schreyer. Mit einem Vorwort von Hermann Uhde-Bernays. Frankfurt/M v. 21. Febr. 1922; – Hans von Faber du Faur: Erinnerungen an Maler. I. Adolf Schreyer. In: Kunst und Künstler 24, 1926, S. 240–244; – August Wiederspahn: Die Kronberger Malerkolonie, Frankfurt/Main 1971, 2. Aufl. 1976.

52 Rastender Beduine mit Pferd · 1859

Pinsel/Aquarellfarben und Deckweiß über Bleistift auf weißem Papier, auf graurosa Papier aufgezogen.
153×215 mm
Bezeichnet links unten mit Bleistift: *Ad. Schreyer/59*
Inv. Nr.: 42 A

Provenienz: Deutscher Kunsthandel (1954).

Ausstellung: Ausstellungskatalog »Weltkulturen und moderne Kunst« Haus der Kunst, München 1972, S. 137 Nr. 441.

Rastende Araber an einem Gasthaus oder vor einer Tränke sind Motive, die in Schreyers Werk oft wiederkehren. Es ist möglich, daß er arabische Themen bereits während und nach seiner ersten Frankreichreise 1852 unter dem Eindruck der französischen Orient-Malerei behandelt hat. Eine ganze Anzahl von Gemälden mit arabischen Themen und Motiven ist vor seiner ersten Arabien-Reise (1861 bis nach Algerien) entstanden. Genauso naheliegend ist es, in dem Aquarell eine türkische Szene zu erkennen: Schreyer reiste 1856 gemeinsam mit dem Fürsten Taxis nach Konstantinopel und durch Kleinasien.

53 Araber zu Pferde · Um 1890/1900

Bleistift auf weißem Papier, rückseitig Spuren alter Montierung an den Rändern.
253×182 mm
Unbezeichnet
Inv. Nr.: 2938 A

Provenienz: Deutscher Privatbesitz 1964

In der Bewegung des Pferdes und des Reiters ist die Studie verwandt mit einem arabischen Reiter in Schreyers Gemälde »Auszug des Scheiks« (als Xylographie abgebildet in: Daheim 28, 1892, S. 467 im Zusammenhang mit Fedor von Zobeltitz: Das Schlachtschwert Mi-Moun's. Zu dem Bilde von Adolph Schreyer »Auszug des Scheiks«, ebd. S. 470–472). Möglicherweise wurde Schreyer zu der Bewegungsstudie angeregt durch das Gemälde »Les Adieux de Boabdil« des Orientmalers Alfred Dehodencq von 1869, seinem Hauptwerk (vgl. Gabriel Séailles: Alfred Dehodencq, Paris 1910, Nr. 10; – vgl. die vorbereitende Ölstudie in: Verkaufsausstellung »Kunst in Frankreich 1800–1870. Von Prud'hon bis Puvis de Chavannes« Galerie Arnoldi-Livie, München, Mai–Juni 1976, S. 10, S. 11 Abb.), in dem Pferd und Reiter so erscheinen, wie sie Schreyer notiert. – Die Zeichnung gehört, wie die folgende Kat. Nr. 54 zu einer Folge von Darstellungen arabischer Reiter, die ursprünglich wohl aus einem oder aus mehreren Skizzenbüchern stammten und sich zum Teil in der Sammlung Georg Schäfer befinden. In diesen Skizzen variiert Schreyer das Thema; einige dieser Blätter hat er als Studien für Gemälde verwendet.

54 Drei Reiter im Hohlweg · Um 1890

Bleistift auf grauem Tonpapier, rückseitig Spuren alter Montierung an den Rändern.
246×170 mm
Unbezeichnet, rechts unten Blattnummer: *20*
Inv. Nr.: 2949 A

Provenienz: Deutscher Privatbesitz (bis 1964).

Studie zu einem Gemälde des von Schreyer öfter behandelten Motivs dreier Reiter in einem Hohlweg (vgl. Friedrich von Bötticher: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 4, Dresden 1901, S. 654 Nr. 63 »Rumänischer Pferdetransport. Der von drei Berittenen begleitete Zug im Begriff, einen Hohlweg zu passieren«; – Auktionskatalog 1922 Rudolf Bangel, Frankfurt/M. »Künstlerischer Nachlaß Adolph Schreyer« vom 21. Februar 1922, S. 61 Nr. 82, Abb. Tafel XXIV – 2 Araber im Hohlweg von vorn).

Katalog Nr. 53

Katalog Nr. 54

Bernhard Buttersack, geboren in Liebenzell/Württemberg 1858, gestorben in Icking 1926. 1877–1881 Schüler der Stuttgarter Akademie. 1881 erstmals in Dachau, wo er Hermann Baisch kennenlernte, dessen Meisterschüler er während zweier Wintersemester in Karlsruhe 1882–1884 wurde. In den Sommermonaten arbeitete er in Oberbayern vor der Natur und siedelte 1884 nach München über. Während seiner Studienaufenthalte in Polling, Dachau, Wartenberg und Schleißheim lernte er Adolf Stäbli, Otto Frölicher und noch Adolf Lier kennen, die neben dem Lier-Schüler Baisch den nachhaltigsten Einfluß auf ihn hatten und seine Neigung zur realistischen Stimmungslandschaft vertieften, ohne daß er aber seine Zeichnungen und Gemälde durch Personal belebte. Mit den Dachauer Freunden Fritz von Uhde, Adolf Hölzel und Ludwig Dill gehörte Buttersack 1892 zu den Gründungsmitgliedern der Münchener Sezession. Seit 1895 leitete er eine Malschule, die er auch nach seiner Übersiedlung nach Haimhausen bei Dachau 1899 fortführte und der er bis 1908 vorstand. Zu seinen frühesten Schülern gehörten Otto Ubbelohde, Paul Crodel und Gustav Kampmann. Wegen eines Nervenleidens zog er sich 1914 nach Icking zurück.

Literatur: W. Zils (Hrsg.): Geistiges und Künstlerisches München in Selbstbiographien, München 1913, S. 46–47; – Ausstellungskatalog »Prof. B. Buttersack« mit einem Vorwort von Fritz von Ostini. Galerie Heinemann München, München 1914; – Bernhard Schwaiger: Bernhard Buttersack, ein Landschafter der Heimat. In: Velhagen & Klasing Monatshefte 37, 1922/23, Bd. 2, S. 257–264; – Georg Jacob Wolf, Bernhard Buttersack. In: Die Kunst 45, 1921/22, S. 247–257; – Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert. Bd. 1, München 1981, S. 162–165 (Horst Ludwig).

55 Dorfpartie aus Langenpreising · 1883

Schwarze Kreide, Bleistift und Deckweiß auf grauem Tonpapier.
398×303 mm
Bezeichnet links unten: *B. Buttersack. Lgp. 1883* – darunter von anderer Hand Bleistiftvermerk: *No 11 RB Tag.* – auf der Rückseite: *Dorfparthie aus Langenpreising/№ 10*
Inv. Nr.: 1573 A

Provenienz: Deutscher Kunsthandel 1959.

Die Zeichnung aus der frühen oberbayerischen Zeit Buttersacks trägt bereits die Handschrift der Schule des Münchner Landschaftsmalers Adolf Lier (1826–1882), der er entstammt. In seinen Studien im Hochformat wählte er oft einen unserer Zeichnung gleichlautenden Naturausschnitt (vgl. z. B. »Klostertor in Polling«, Schwaiger 1921/22, Abb. S. 264).

J. O.

Dies ist eine durchgearbeitete Zeichnung, wie wir sie im Realismus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts zu tausenden finden. Das Ideal ist genaueste Abbildlichkeit mit gleichzeitig ablesbarer energischer Frische des künstlerischen Zugriffs. Das Hauptmotiv ist weggerückt und erstreckt sich vom Mittelgrund bis zum Hintergrund. Es ist mit zusammengebündelten, strukturellen Bleistiftlinien dargestellt als ruhender Wirklichkeitsausschnitt. Im Vordergrund herrscht dagegen spontane Lust an deutlichen Betonungen und am Weglassen, dadurch erhält das Blatt etwas im-Augenblick-Festgehaltenes: es erinnert an eine Foto-Aufnahme. J. C. J.

B. Buttersack. fec. 1823

Grützner

Eduard Grützner, geboren in Großkarlowitz bei Neiße 1846, gestorben in München 1925. Nachdem Grützner in München 1864 ersten Zeichen- und Malunterricht bei Hermann Dyck, dann auf der Akademie bei Johann Georg Hiltensperger, Alexander Strähuber und Hermann Anschütz erhalten hatte, besuchte er 1867–1869 das Atelier Karl von Pilotys. Im Winter 1869/70 bezog er ein eigenes Atelier. In diese Zeit fällt der Beginn der Freundschaft mit Carl Spitzweg. Schon 1868 hatte er mit dem Gemälde »Im Klosterkeller« das Stoffgebiet gefunden, das ihn Jahrzehnte beschäftigt hat und bis heute berühmt macht: trinkende und plaudernde, kartenspielende und schmausende Mönche in Küche und Keller, in harmlosen und oft komischen, stets wechselnden, thematisch aber immer gleichlautenden und daher unmittelbar verständlichen Situationen – und das alles mit einer ebenso gleichbleibenden wie ausgesprochen vornehmen Farbensprache vorgetragen. Daneben beschäftigten ihn Szenen aus dem Theater- und Jägerleben, Stilleben, gelegentlich Porträts und Interieurs ohne das für seine Mönchsbilder typische anekdotisch-humoristische Personal, Karikaturen und Illustrationen. Seit 1886 Professor an der Münchner Akademie.

Literatur: Fritz von Ostini: Eduard Grützner, Bielefeld 1902 (= Künstler-Monographien. 58.); – Richard Braungart: Eduard Grützner, München 1916; – Richard Braungart: Eduard von Grützner. Prof. Ed. Ritter v. Grützner zum 75. Geburtstag gewidmet von der neuen Galerie Schönemann und Lampe, München 1921; – Eduard von Grützner: Eine Selbstbiographie. Hrsg. von Hugo Schmidt, München 1922 (= Kunstbreviere. 1.); – Johann Schlick: Spitzweg und Grützner. Materialien zu einem Vergleich. In: Ausstellungskatalog »Carl Spitzweg und sein Münchner Malerkreis« Kiel, Münster, Bielefeld 1972, S. 21–23; – Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. 2, München 1982, S. 59–62 (Horst Ludwig).

56 Waffenschmiede in Polling bei Weilheim · 1867

Bleistift auf weißem Papier.
169×248 mm
Bezeichnet links unten mit Monogramm: *EG* (ligiert) – rechts unten: *Polling 25. 8. 67/Waffenschmiede* – auf der Rückseite flüchtige Blatt- und Knospenstudien sowie: *4.) Polling. Waffenschmiede 1.*
Inv. Nr.: 3006 A

Versteigerung: 1964 Karl und Faber, München. 92. Auktion Oktober 1964, Nr. 631, Abb. S. 20 (zuvor in Familienbesitz).

An diese frühe interessante Zeichnung Grützners schließen sich weitere Studien aus Polling an, das Grützner in späteren Jahren während der Sommermonate sehr oft besuchte (vgl. etwa die einfache Innenraum-Zeichnung in einem seiner Skizzenbücher »Polling, 22. Juli 74«, Grützner 1922, Abb. S. 125). Studienblätter aus Polling – nicht nur aus dem Kloster (Bibliothek!) – dienten ihm auch für die wenigen, aber bedeutenden Interieurs, bei denen er ganz auf erzählerische Figuren oder Figurengruppen verzichtet hat (vgl. »Schäfflerwerkstätte Polling«, Grützner 1922, Abb. S. 122).

57 Der Maler Carl Spitzweg vor der Staffelei · 1884

Bleistift auf vergilbtem, fleckigem Papier. Über den Fingern der linken Hand ausgebesserter, 25 mm langer Tuschfederstrich, zufällige Zutat jüngerer Zeit, der gelöscht wurde.
284×234 mm
Bezeichnet rechts unterhalb der Blattmitte: *Ed. Grützner. 84.* – rechts unten Stempel der Münchner Künstler-Genossenschaft. – Zugehörig Klebezettel von andersartigem Papier mit stark verblichener brauner Tinte von der Hand Spitzwegs:

Da bin ich wie ich leib und leb
Doch leider sehr geschmeichelt:
Was hier viel an Apoll gemahnt
ist offenbar erheuchelt!
20 Jän 85 *C. Spitzweg*

Inv. Nr.: 4403 A

Provenienz: Sammlung Eduard Grützner, München

Versteigerung: 147. Auktion bei Karl und Faber, München, 1978, Nr. 639, Taf. 41

Literatur: Friedrich Pecht: Carl Spitzweg. In: Kunst für Alle 1, 1886, S. 24–25, Abb. S. 25; – H. Uhde-Bernays 1913 Abb. S. 6; – Derselbe: 2. Auflage Abb. S. 6 (so in allen weiteren Ausgaben); – E. v. Grützner 1922, S. 87 (dort Zettel mit dem Vers links oben ins Bild kopiert); – M. v. Boehn 1924 (3. Aufl.) Abb. S. 136 (dort Zettel mit dem Vers links oben ins Bild kopiert – Version nach Uhde-Bernays); – W. Spitzweg 1958 Abb. S. 141; – J. C. Jensen 1977 (3. Aufl.) S. 13 Abb. 7; – S. Wichmann, Carl Spitzweg, München (1976) S. 97 Abb. 88 (dort noch nicht mit dem jetzt restaurierten Tuschfederstrich); – J. C. Jensen 1980 S. 10 Abb. 1, S. 121 Nr. 1; – H. Ebertshäuser 1982 Abb. S. 49. – Vollständige Literatur siehe unter Spitzweg vor Kat. Nr. 3. J. C. J.

Ob Zeichnung und Zettel zusammengehören, ist zweifelhaft, denn den Vers hat es, geschrieben von Spitzwegs Hand, noch in einer zweiten, »den 19 Nov/84 – Carl Spitzweg« unterschriebenen Version gegeben, deren Zeilen im übrigen versetzt geschrieben worden sind. Diesen zweiten Zettel hat Uhde-Bernays unter seine Abbildung der Zeichnung kopieren lassen, die er in allen Ausgaben seines 1913 erschienenen Buches auf der linken Seite neben dem rechts beginnenden Text abgebildet hat. Daß es von der Zeichnung eine Wiederholung gegeben hat, ist auszuschließen, da die Signatur Grützners auf dem hier verzeichneten Blatt und auf den Abbildungen bei Uhde-Bernays präzise übereinstimmt; Unstimmigkeiten in den einzelnen Linien zwischen den Reproduktionen und der Zeichnung muß man mit ungenauer Reproduktionsätzung erklären.

58 Der Herr Bürgermeister · 1890

Bleistift, Pinsel/Tusche laviert, auf festem, gelblichem Papier, an den Rändern oben, rechts und unten vergilbt durch ehemalige Montierung.
327×239 mm
Bezeichnet rechts unten: *Ed Grützner. 90.* – in der Mitte unten: *Der Herr Bürgermeister*
Inv. Nr. 1111 A

Wahrscheinlich ist das Blatt identisch mit der »getuschten Bleistiftzeichnung«, die Grützner unter demselben Titel auf der II. Internationalen Aquarell-Ausstellung 1890 in Dresden zeigte (vgl. Friedrich Böttticher: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 1, Dresden 1891, S. 425, Nr. 72).

Die meisten Blätter der Münchner Künstler, die auf dieser Ausstellung gezeigt wurden, stammten aus dem Besitz der damals in Dresden erscheinenden illustrierten Zeitschrift »Universum«. J. O.

Die Zeichnung ist typisch für eine ins Detail verliebte Auffassung, wie sie nicht nur in München um 1890 häufig bei um Popularität bemühten Werken vorkommt. Die Zeichnung kommentiert sich gleichsam selbst, indem sie Einzelheit auf Einzelheit häuft und den Betrachter geradezu auffordert, sich eine Geschichte zur Darstellung auszudenken im freundlichen, harmlosen Stil der Familienblätter. Das Thema ist »Gemütlichkeit«, man möchte hinzufügen: deutsche Gemütlichkeit schlechthin. Und nicht nur der Dargestellte, auch der Zeichner tut so, als gäbe es sichere und treuherzig-eindeutige Anhaltspunkte sowohl in der gegenwärtigen Welt als auch in der Kunst, die jeweils auf historisch gesicherten, unerschütterlichen Überlieferungen beruhten. J. C. J.

Katalog Nr. 57

Katalog Nr. 58

Friedrich August von Kaulbach, geboren in München 1850, gestorben in Ohlstadt bei Murnau 1920. Erste künstlerische Ausbildung bei seinem Vater, dem Hofmaler Friedrich Kaulbach in Hannover. Nach dem Besuch der Nürnberger Kunstschule und zwei weiteren Jahren bei seinem Vater ging er 1871 nach München. Er verkehrte, ohne in die Akademie einzutreten, der sein Onkel Wilhelm von Kaulbach vorstand, im Kreis um Wilhelm Diez, Franz Lenbach, Hans Makart, Lorenz Gedon und Gabriel von Seidl. 1873 und 1874 in Italien, 1877 mit den Freunden Lenbach, Makart und Gedon zur Rubensfeier nach Antwerpen, 1883 bis 1885 alljährlich in Paris. 1886 bis 1891 als Nachfolger Karl von Pilotys Akademiedirektor in München. Ersten Beifall errang Kaulbach mit seinen ritterlichen und bürgerlichen Szenen altdeutschen Lebens. Er bediente damit eine Mode, die auch das gesellschaftliche Leben Münchens nach der Reichsgründung durchdrang (Kostümfeste, Künstlerfeste). Durch das Studium der venezianischen und flämischen Maler änderte sich seine koloristische Auffassung, bald auch die Bevorzugung deutscher Vorzeit: der eigentliche Ruhm Kaulbachs gründet sich auf seine Porträts, namentlich seine Damenporträts der europäischen Aristokratie und des gehobenen Bürgertums, die er mit gleichbleibender Eleganz repräsentativ zu inszenieren wußte.

Literatur: Adolf Rosenberg: Friedrich August von Kaulbach. Bielefeld und Leipzig 1910 (= Künstler-Monographien. Bd. 58); – Evelyn Lehmann und Elke Riemer: Die Kaulbachs. Eine Künstlerfamilie aus Arolsen, Arolsen 1978, S. 217–254; – Klaus Zimmermanns: Friedrich August von Kaulbach. 1850–1920. Monographie und Werkverzeichnis, München 1980; – Annemarie Menke: Friedrich August Kaulbach. Diss. München (in Vorbereitung).

59 Der Erbe des Schwertes · 1878

Feder/schwarze Tusche, Pinsel, graue Lavierungen auf vergilbtem Zeichenpapier.
403×257 mm
Bezeichnet links unten: *Fr. Aug. Kaulbach/1878.* – rechts unten Sammlerstempel Gustav Engelbrecht (Lugt 1148).
Inv. Nr.: 665 A

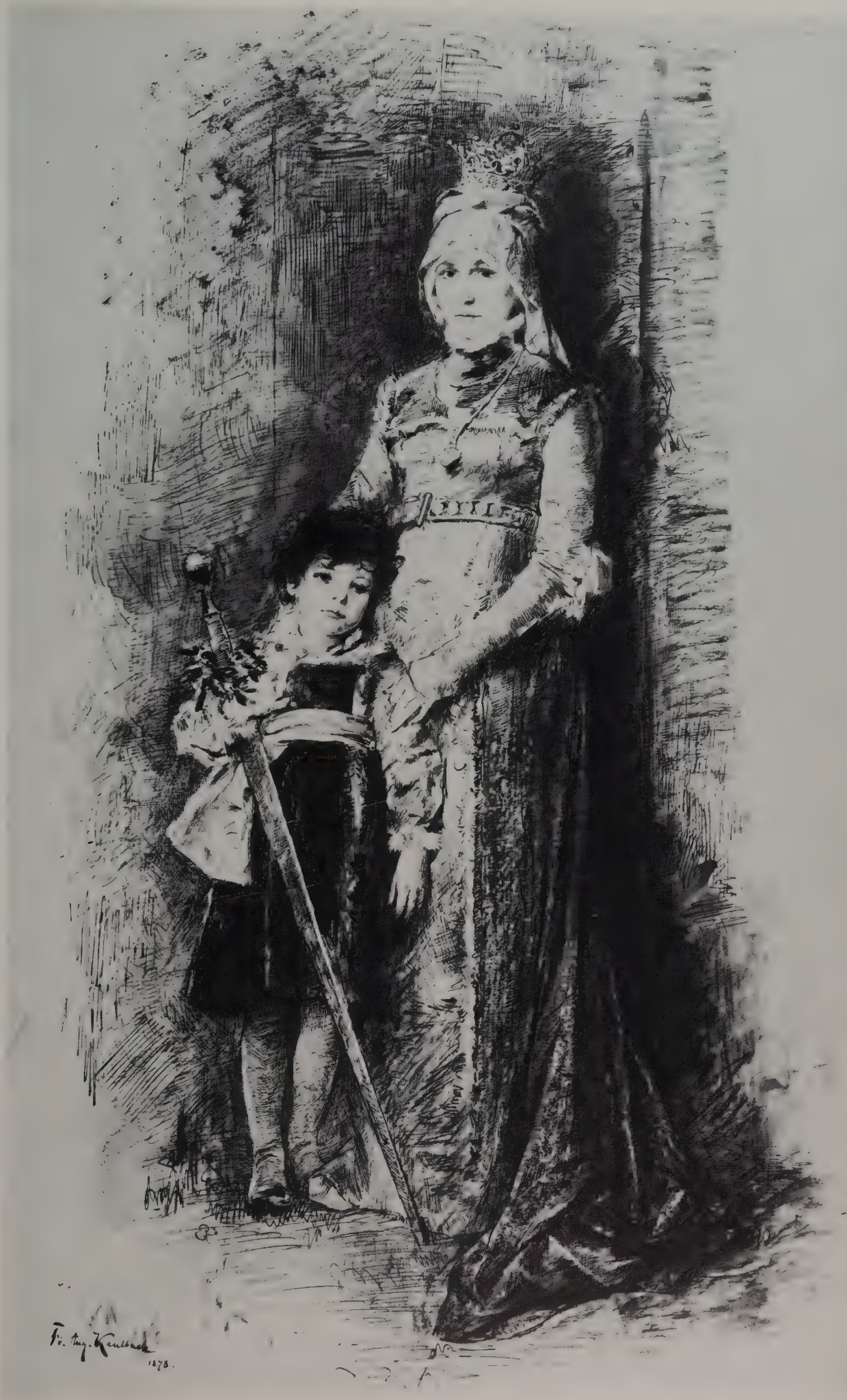
Provenienz: Sammlung Gustav Engelbrecht, Hamburg – Sammlung Prof. Schweizer, Großbritannien (bis 1956).

Literatur: Friedrich von Bötticher: Malerwerke des 19. Jahrhunderts, Bd. 1, Dresden 1895, S. 688 Nr. 13; – K. Zimmermanns 1980, S. 268 Nr. 610.

Graphische Reproduktion: Deutsches Familienblatt. Eine illustrierte Wochenschrift 3, 1882, S. 280–281 (Xylographie, 310×170 mm, mit Signatur, jedoch ohne die Datierung links unten); – Moderne Kunst in Meisterholzschnitten 14, 1899/1900; – Die Graphischen Künste 13, 1890, S. 64 (Autotypie, 149×87 mm, ohne die Bezeichnung).

»Der Erbe des Schwertes« ist eine Nachzeichnung nach Kaulbachs Gemälde »Frau Gedon als Burgfräulein« von 1876 in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München (vgl. Zimmermanns 1980, S. 268 Nr. 610 unter dem Titel »Gruppe vom Künstlerfest«, Abb. S. 162). Dargestellt sind die Gattin und der Sohn des mit Kaulbach befreundeten Architekten und Bildhauers Lorenz Gedon auf dem berühmtem Münchner Künstlerfest des Jahres 1876 (vgl. Kat. Nr. 61). Übrigens befand sich in der Sammlung Lobmeyr, Wien, ein 500×300 mm messendes Aquarell, Frau Gedon mit ihrer Tochter in altdeutscher Tracht darstellend (vgl. Versteigerung 1917 C. J. Wawra, Wien. 243. Kunstauktion, Ölgemälde, Aquarelle und Handzeichnungen aus dem Nachlasse des Herrn Ludwig Lobmeyr, Wien 1917, S. 33 Nr. 260).

Die hier verzeichnete Darstellung diente als Vorlage für graphische Reproduktionen (teilweise nicht bei Zimmermanns) in deutschen Familien- und Kunstzeitschriften. Bemerkenswert ist die Umtitelung der Zeichnung (bzw. ihrer Reproduktionen) gegenüber dem Gemälde.



Franz von Lenbach, geboren in Schrobenhausen 1836, gestorben in München 1904. Als Sohn eines Baumeisters machte Lenbach zunächst eine Lehre im väterlichen Betrieb durch, die er als Maurergeselle abschloß. Bald jedoch widmete er sich der Malerei, führte kleine Gelegenheitsarbeiten aus und trat 1857 in das Meisteratelier Karl von Pilotys in München ein. Mit ihm reiste Lenbach nach Rom, ihm verdankte er 1860 die Berufung an die neugegründete Weimarer Kunstschule. 1862 nach München zurückgekehrt, kopierte er 1863 bis 1866 in Italien und Spanien Alte Meister im Auftrage des Grafen Schack. Der Erfolg seiner Porträts auf der Pariser Ausstellung von 1867 ermutigte Lenbach in der Folgezeit, sich ganz der Bildnismalerei zu widmen. Er hielt sich abwechselnd in München, Wien (1871–1874) und Berlin (1873/74) auf. Während der Wintermonate 1882 bis 1889 residierte er im Palazzo Borghese in Rom, 1883 ließ er sich in München eine repräsentative Villa errichten. Bereits 1878 hatte er Otto von Bismarck kennengelernt, den er in etwa 80 Bildnissen porträtiert hat. Bismarcks Besuch bei dem »Malerfürsten« Lenbach 1892 stellt den äußeren Höhepunkt in seinem Leben dar. Seine Porträtkunst entwickelte Lenbach aus dem Studium der Alten Meister, besonders Tizians, was ihm den Vorwurf epigonenhafter Imitation einbrachte. Gewiß war er in seinen Mitteln, dem bräunlichen Hintergrund, der zurückhaltenden Farbigkeit, kein Neuerer. Aber das konzentrierte Erfassen einer Person, nicht zuletzt mit Hilfe der Photographie, das Vermögen psychologischer Charakterisierung, in der er oft zu überraschenden Ergebnissen gelangte, wurde selbst von seinen Gegnern anerkannt.

Literatur: Franz von Lenbach. Gespräche und Erinnerungen. Mitgeteilt von W. Wyl, Stuttgart und Leipzig 1904; – Adolf Rosenberg: Lenbach, Bielefeld und Leipzig 1905 (= Künstler-Monographien. 34); – Hermann Behr: Der Malerfürst. Franz von Lenbach und seine Zeit, München 1960; – Sonja Mehl: Franz von Lenbach. Leben und Werk, Phil. Diss. München 1972; – Siegfried Wichmann: Franz von Lenbach und seine Zeit, Köln 1973; – Sonja Mehl: Franz von Lenbach in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München, München 1980.

60 Brücke in Granada · 1867

Pinsel/Aquarell- und Deckfarben über Bleistift auf festem, bräunlichem Papier, oben und an den Ecken kleine Einrisse.
403×303 mm
Bezeichnet auf der Rückseite mit Feder: *F Lenbach/Granada/1867.*
Inv. Nr.: 1247 A

Herkunft unbekannt; laut Zettel auf der Rückseite aus dem Besitz der Damen Auguste und Jos. Lenbach, München.

Lenbach reiste im Herbst 1867 über Paris nach Madrid, wo er den Winter und das Frühjahr verbrachte. Zusammen mit dem Grafen Adolf Friedrich von Schack und dem Maler Ernst von Lippart fuhr er im Frühjahr 1868 weiter über Südspanien nach Nordafrika. Auf dem Rückweg besuchten sie Granada, wo sie etwa drei Wochen blieben (vgl. W. Wyl, Franz von Lenbach, Gespräche und Erinnerungen, Stuttgart–Leipzig 1904, S. 59).

Das Datum 1867 auf der Rückseite des Blattes ist demnach ein Jahr zu früh, sofern die Ortsangabe Granada zutrifft. Auf jeden Fall gehört das Aquarell zu Lenbachs letzten bildhaft angelegten Landschaftsdarstellungen. Die gedeckte Farbskala und der breite Pinselstrich entsprechen dem Stil seiner Ölbilder von dieser Reise (vgl. S. Wichmann 1973, Taf. S. 53).

B. B.

61 Bildnis des Architekten Lorenz Gedon · Um 1882

Kohle, gewischt, und farbige Kreiden auf dickem, grauem Karton.
755×613 mm
Bezeichnet rechts unten: *f. Lenbach*
Inv. Nr.: 175 A

Provenienz: Münchner Kunsthandel 1955.

Lorenz Gedon (1843–1883), Sohn eines Münchner Antiquitätenhändlers, fiel früh schon durch seine Geschicklichkeit im Kopieren und Restaurieren alter Geräte und Skulpturen auf. 1862 wurde er Schüler der Münchner Akademie unter Karl von Piloty. Neben bildhauerischen Arbeiten (Bronzebüste Richard Wagners 1880–83) und Bauten (ehem. Schack-Palais in der Briennerstraße 1872–74) lag der Schwerpunkt seiner künstlerischen Tätigkeit auf dem Gebiet der Dekoration. Gedon gehörte zu den führenden Köpfen der patriotischen Bewegung, die in den siebziger Jahren den Vorrang der »Deutschen Renaissance« gegenüber dem internationalen Historismus in Architektur und Kunstgewerbe forderten. Seit 1874 betrieb er eine Werkstätte für Wohnungseinrichtungen in München. Für König Ludwig II. führte er zahlreiche kunstgewerbliche Arbeiten aus.

Lenbach hat seinen Künstlerfreund Gedon mehrfach porträtiert (vgl. S. Mehl 1980, S. 145, zu Nr. 278, 279). Der skizzenhaften Anlage bei sorgfältig ausgearbeitetem Gesicht, dem Gesichtsausdruck und der Kleidung zufolge läßt sich die Zeichnung unmittelbar mit der im Dezember 1882 entstandenen Bildnisstudie in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München (S. Mehl Nr. 279, Taf. V. – S. Wichmann 1973, Abb. S. 157) vergleichen, die das Modell allerdings als Hüftfigur von links gesehen und mit rundem Hut wiedergibt. Der leichte, stellenweise verstärkte Kohlestrich, die akzentuierte Weißhöhung in Gesicht, Krawatte, Hemd und Zigarre, die sparsamen Farben, die großzügigen Wischer und die flockige Schwärze von Haar und Bart verleihen dem Porträt den Charakter von sympathischer Offenheit und optimistischer Gelassenheit. Trotz der abkürzenden, spontanen Zeichenweise wirkt das Blatt mehr als ein autonomes Bild denn als vorbereitende Skizze. Mit dem Porträt von Gedons Frau Nina (1868/69, München, Neue Pinakothek) hatte sich W. Leibl im Salon von 1870 in Paris die 1. Goldmedaille und internationale Anerkennung errungen. B. B.

Ludwig von Löfftz, geboren in Darmstadt 1845, gestorben in München 1910. Löfftz war anfänglich Tapezierer – sein Vater war Tapetenfabrikant – und besuchte dann die Technische Hochschule in Darmstadt. 1869 ging er nach Nürnberg, um auf der Kunstgewerbeschule unter Raupp und Kreling zu arbeiten. Diese verwiesen ihn auf München. Dort trat Löfftz als Schüler von Wilhelm von Diez in die Akademie ein. Bereits 1874 erhielt er einen Lehrauftrag an der Akademie und nach fünf Jahren die Ernennung zum Professor einer Mal- und Komponierklasse. 1893–1899 als Nachfolger von Friedrich August von Kaulbach Akademiedirektor. Von der Diez-Schule ausgehend und diese erweiternd, begründete Löfftz selbst eine bedeutende Schule, die weit in die Kreise der Münchener Sezessionskunst reicht. Seine Landschaften, religiösen, Genre- und Historiengemälde (er beherrschte eigentlich jede Gattung) sind im feinsten Diezschen Ton gehalten. Er öffnete sich später – besonders in seinen Ölstudien – den Anregungen des französischen Impressionismus. Als bedeutender Lehrer und als Maler ist Löfftz bis heute unzureichend gewürdigt.

Literatur: Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. 3, München 1982, S. 72–73 (Horst Ludwig).

62 Bildnis einer jungen Frau · 1899

Kohle, Pinsel/weiße und blaue Aquarellfarben auf rotem Tonpapier.
333×305 mm
Bezeichnet links unten: *Löfftz 1899*
Inv. Nr.: 863 A

Die Studie entstand in einer Zeit, als Löfftz bereits durch ein Augenleiden an der Ausführung größerer Arbeiten gehindert wurde. Doch ist die für Löfftz kennzeichnende und seinerzeit oft gerühmte malerische Feinheit und weiche Modellierung – trotz der geringen Verzeichnungen um die Mundpartie – auch hier noch spürbar.

Bereits in den späten siebziger Jahren waren Löfftz' Studienköpfe von jungen Frauen, die er damals in der Art Leonardos und Bernardino Luinis schuf, beliebt. Sie haben – wie auch jene der späteren Jahre – im Zusammenhang mit seiner Lehrtätigkeit besondere Bedeutung. Gelegentlich wurden sie von illustrierten Zeitschriften veröffentlicht.

Karl Mayr, gen. Karl Mayr-Graz, geboren in Radkersburg/Steiermark 1850, gestorben in Murnau 1929. Sohn des Grazer Statthaltereirats Karl Mayr, der als Maler und Sammler Ansehen genoß. Anfänglich Zeichenunterricht bei Johann Passini in Graz, dann ein Jahr auf der Nürnberger Kunstgewerbeschule unter Karl Raupp und August von Kreling. Von 1870 bis 1878 besuchte er die Münchner Akademie unter Wilhelm Diez. Während dieser Zeit befreundete er sich mit Wilhelm Leibl. Die Anregungen, die er Leibl verdankte, sprechen sich deutlich in den Bildnissen und Studienköpfen dieser Zeit aus, seinen besten Arbeiten. Seit Mayr-Graz 1878 ein eigenes Atelier in München bezogen hatte, verblaßte der Leiblsche Einfluß. Er malte nun wie sein Lehrer Diez historische Szenen aus dem Dreißigjährigen Krieg und der Napoleonischen Zeit und arbeitete als Illustrator. Nach der Jahrhundertwende zog er nach Murnau.

Literatur: Österreichisches Biographisches Lexikon. 1815–1950, Bd. 5, Wien 1972, S. 434 (Gsodam); – Heinrich Fuchs: Die Österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts, Bd. 3, Wien 1974, S. 114.

63 Bildnis des Malers Löfftz · 1874

Bleistift auf gelblichem Papier. Auf der Rückseite flüchtiger Entwurf in Bleistift: Familie mit Kindern und Tieren in Landschaft.
328×202 mm
Bezeichnet in der Mitte unten: *Löfftz.* – rechts darunter: *74. Mayr-Graz*
Inv. Nr.: 1068 A

Die Zeichnung entstand während der Studienzeit Mayrs bei Diez, dessen Schüler Ludwig von Löfftz gerade 1874 einen Lehrauftrag an der Akademie erhalten hatte. Mayr war bereits Leibl begegnet und schuf in seiner Nachfolge eine Reihe Porträtstudien (vgl. Robert Neuhaus: Bildnismalerei des Leibl-Kreises. Untersuchungen zur Geschichte und Technik der Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Marburg 1953, Tafel 37 Abb. 76, 77). Doch zeigte er in anderen Werken eine Vorliebe für dünne, leichte Pinselstriche. Die Eigenart scheint er auch als Zeichner gepflegt zu haben. Mit dem nervös-vorsichtigen Strich, in dem er das Löfftz-Porträt zeichnete, befand sich Mayr-Graz künstlerisch bereits an der Peripherie des Leibl-Kreises.

Löffler.
74. Mayr Graz

Messerschmitt

Pius Ferdinand Messerschmitt, geboren in Bamberg 1858, gestorben in Solln bei München 1915. Nach künstlerischen Anfängen in seiner Heimatstadt studierte Messerschmitt ab 1880 an der Münchner Akademie unter Gabriel von Hackl und Gyula Benczur, seit Mai 1882 in der Malklasse unter Wilhelm Lindenschmit d. J. Er begann mit religiösem und historischem Genre und behandelte dabei meist Themen des 30jährigen Krieges. 1894 eigenes Atelier in München. Zu einer besonderen Spezialität entwickelte er die Darstellung von Postkutschen auf Landstraßen der Rokoko-, Biedermeier- und eigenen Zeit, die er durch die Landschaften seiner fränkischen Heimat fahren ließ. Militärische Themen, ob historische oder seiner Zeit entstammende, behandelte er ebenfalls. Seine späten Landschaften mit niedrigem Horizont und dramatischem Wolkenhimmel zeigen Einflüsse Eduard Schleichs d. Ä. Messerschmitt war auch als Lithograph und seit seiner Jugend als Illustrator tätig.

Literatur: Ernst Viktor Tobler: Pius Ferdinand Messerschmitt. In: Reclams Universum 32, 1916, S. 829–832; – Hans Fischer: Pius Ferdinand Messerschmitt. In: Lebensläufe aus Franken 2, 1922, S. 280–288; – Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. 3, München 1982, S. 149–150 (Christiane Sternsdorf-Hauck).

64 Kaisermanöver · 1891

Bleistift auf dünnem, weißem Papier, an den Rändern vergilbt.
224×358 mm
Bezeichnet in der Mitte unten: *Viehbach 7 Sept 1891 / N 3053 Kaisermanöver.* – rechts unten Nachlaßstempel P. F. M. (nicht bei Lugt).
Inv. Nr.: 1522 A

Provenienz: Deutscher Kunsthandel 1959.

Als zeichnender Begleiter von Manövern füllte Messerschmitt seine Skizzenbücher. Nach diesen Zeichnungen schuf er in rascher Folge Gemälde, die er hier und dort ausstellte und verkaufte. So nahm er auch an den kaiserlichen Herbstmanövern 1891 teil (zu den von Messerschmitt besuchten Orten vgl. Übersichtskarte zum Kaiser-Manöver im September 1891, Gotha 1891). Die Manövergemälde, die auch andere Maler beschäftigten (vgl. etwa das Gemälde »Aus dem Herbstmanöver« von Hans W. Schmidt, der später wie Messerschmitt als zugelassener Kriegszeichner am 1. Weltkrieg teilnehmen wird, in: Daheim 27, 1891, S. 825 Abb., Erläuterungen ebd. S. 835), müssen als eine Art friedliche Untergruppe der Gattung Schlachtengemälde angesehen werden. Sie wurden – ein Zeichen für die Bildersucht der Zeit – von den Offizieren, die an den Manövern teilgenommen hatten, aus den Ausstellungssälen oder Ateliers als Erinnerungsstücke nach Hause getragen. J. O.

Die Zeichnung arrangiert geschickt Ausrüstungsgegenstände der rastenden Manöver-Truppe. Ihre Qualität liegt in der zeichnerischen Durcharbeitung der einzelnen Gegenstände, die ein gutes Auge und eine treffsichere Art Wirklichkeit abzubilden verrät. Die Zeichnung ist ein Beispiel für viele ähnliche, an deren Wiege Menzel und – wohl noch vorbildlicher – Anton von Werner standen. J. C. J.

Raffael Schuster-Woldan, geboren in Striegau/Schlesien 1870, gestorben in Garmisch-Partenkirchen 1951. Bruder des Malers Georg Schuster-Woldan. Schüler von Frank Kirchbach an der Münchner Akademie und der Städelschule Frankfurt/Main. 1889 Parisreise, 1890 bis 1892 abermals auf der Münchner Akademie unter Gabriel von Hackl. In den neunziger Jahren entstanden Gruppenkompositionen mit weiblichen Figuren und symbolistischer Bedeutung, mit denen er in München jedoch nur geringen Zuspruch fand. Der Architekt Paul Wallot, der Schuster-Woldans dekoratives Talent erkannt hatte, holte ihn nach Berlin. 1902 bis 1911 entstanden Decken- und Wandmalereien im Reichstagsgebäude. In Berlin entwickelte sich Schuster-Woldan zu einem gesuchten Damenporträtisten. Mit seinen mondänen Frauenbildnissen der Vorkriegszeit und mit den Porträts der späteren Jahre wußte er sich dem wechselnden Zeitgeschmack stets anzupassen.

Literatur: Alexander Heilmeyer: Raffael Schuster-Woldan. In: Kunst unserer Zeit 11, 1900, S. 1–28; – Betrachtungen zu Raffael Schuster-Woldans Deckengemälden im Bundesratssaale des Reichstagsgebäudes zu Berlin. In: Kunst unserer Zeit 16, 1905, S. 55–64; Franz Hermann Meißner: Raffael Schuster-Woldan. In: Westermanns Monatshefte 59, 1914, Bd. 1, S. 1–20.

65 Sitzende Bäuerin · 1890

Bleistift, Pinsel/hellbraune Aquarellfarbe auf bräunlichem Papier.
331×245 mm
Bezeichnet rechts unten: *Dinkelsbühl R.S.W./Juli 90*
Inv. Nr.: 4355 A

Provenienz: Sammlung Dr. S. Wichmann, Starnberg (bis 1970).

Nach dem kurzen Aufenthalt an der Frankfurter Städelschule und vor dem Wiedereintritt in die Münchner Akademie, wo er in der Malklasse von Prof. Hackl studierte, unternahm Schuster-Woldan eine Parisreise, dazu Studienreisen nach Dinkelsbühl, Rothenburg ob der Tauber, an die Nordsee und nach Helgoland. Dort entstanden zahlreiche Studien in der Art seines vielseitigen Lehrers Kirchbach, dem er den genau beobachtenden Strich verdankt. Schuster-Woldan hatte wohl die Absicht, sich auf das bäuerliche Genre- oder Zustandsbild zu spezialisieren, das auch Kirchbach und Hackl beschäftigte. Ob aber je ein Gemälde dieser Gattung von Schuster-Woldan beendet wurde, ist zweifelhaft, löste er sich doch bald mit Porträts und dekorativen Darstellungen aus dieser Münchner Tradition.

Johann Gottfried Steffan, geboren in Wädenswil/Kanton Zürich 1815, gestorben in München 1905. Steffan kam 1833 als Schriftlithograph nach München und besuchte Zeichenkurse am Polytechnikum und an der Akademie. Arbeitete als Reproduktionsgraphiker. Seit 1839 widmete er sich ganz der Landschaftsmalerei. Seine Bewunderung galt den italienischen Landschaften Rottmanns. Er bildete sich autodidaktisch weiter. 1855 Reise nach Paris. Bis um 1870 alljährlich Studienreisen in die Alpen. Als Maler der Gebirgswelt, der Bäche, Seen und Wasserfälle genoß er jahrzehntelang – ähnlich wie der Alpenmaler Alexandre Calame in Frankreich und der Schweiz – hohes Ansehen in Deutschland und in seiner Heimat. Seine Schüler wie Otto Frölicher und Josef Wenglein spezialisierten sich später auf die Darstellung des Flachlands, das in seinen vielfachen Stimmungen der modernen Empfindung mehr entsprach als die kalte und heroische Bergwelt der Malerei Steffans, die ihre Impulse letztlich noch aus der Romantik erhalten hatte.

Literatur: Rudolf Steffan: Johann Gottfried Steffan. In: Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft für 1909; – Gotthard Jedlicka: Johann Gottfried Steffan. Landschaftsmaler 1815–1905, Wädenswil 1938 (= IX. Neujahrsblatt 1938 der Lesegesellschaft Wädenswil).

66 Landschaft mit Bach bei Lichtenfels · 1878

Pinsel/Bister, Aquarellfarben und Deckweiß über Bleistift auf gelblichem, kräftigem, rauhem Bütten.
355×594 mm
Bezeichnet rechts unten mit Bister: *Lichtenfels./Porg(?) 1878.*
Inv. Nr.: 1054 A

Rauschende Gebirgsbäche und strudelnde Wasserfälle, die ihren Weg zwischen den Gesteinsmassen und überspülten Felsbrocken suchen, sind in den Alpenlandschaften Steffans ein gern genütztes und oft wiederholtes Motiv, um den dramatischen Effekt zu steigern. Sie finden sich seit seinen Anfängen als Maler. Einer Mode nachgebend, hat er selbst norwegische Wasserfälle (die er nie gesehen hat) geschildert. Bezeichnenderweise wurden die Alpenwasserfälle Steffans seit den siebziger Jahren immer beliebter, als ein wohlhabendes Bürgertum seinen Reiseeindrücken mit dem Besitz dieser Werke Dauer verleihen konnte.

In unserem Aquarell begegnen wir jedoch keinem dramatischen Ort großer Gebirgswelt, sondern einem heimlich dahinrauschenden Waldbach, der, vom Tannendickicht verborgen, im Dunklen seinen Weg dahinrauscht. Steffan wählte die Nah-Sicht und verzichtete auf jeden Ausblick auf ferne Gebirgsmassive.

67 Weissenfelser See · 1884

Feder/Tusche, Pinsel/Tusche und Aquarellfarben über Bleistift auf weißgrauem, kräftigem, rauhem Bütten. Blatt unregelmäßig beschnitten. 437×591 mm

Bezeichnet unten, rechts von der Mitte mit Bleistift: *Weissenfelser See./ Krain 1884/Alphonse.* – Auf der Rückseite von fremder Hand mit Bleistift: *1206/7. Alphons Th. Aquarell* – mit Tintenstift: *»Weissenfelser See«* – von eigener Hand mit Bleistift: *Schild zu geben.* – Sammlerstempel rechts unten F. L mit bekröntem Wappen (nicht bei Lugt).

Inv. Nr.: 1055 A

Die Weissenfelser Seen zwischen den Karnischen Alpen und dem westlichen Karawankengebirge liegen (heute) im Dreiländereck Italien/Österreich/Jugoslawien. Sie finden sich auf dem Weg von Tarvis (Tarvisio/Italien) nach Kronau (Kranjska Gora/Jugoslawien). Darstellungen mit Gegenden aus den südöstlichen Ostalpen sind von Steffan sonst nicht bekannt. Sein Hauptgebiet waren die westlichen Hochalpen, die Berner Alpen, die bayerischen Voralpen. Ob dadurch Zweifel an der Zuschreibung des unbezeichneten Blatts gerechtfertigt sind, soll nicht entschieden werden. Die Behandlung des landschaftlichen Ausblicks, die Betonung der Umrißlinie, die hier genau notierten, dort großzügiger angelegten Lavierungen, der Baumschlag, all das kündet von einer Kunst, an der Steffan zeitlebens festhielt: die der Spätromantik. Zu einer Zeit, als in München und anderswo die Jüngeren ganz anderen Zielen in ihren Landschaften zustrebten, hielt Steffan an dem einmal gefundenen Ideal, das er auch seinen Schülern einzuprägen suchte, fest: die kühle Idealität der menschenentrückten Alpenlandschaft zu schildern, Lichtführung und Luftperspektive zu studieren und sie strichgenau und farbtreu wiederzugeben.

Josef Wenglein, geboren in München 1845, gestorben in Bad Tölz 1919. Wenglein besuchte anfänglich die Münchner Akademie, zog aber bald die künstlerische Unterweisung durch Johann Gottfried Steffan vor (1866 bis 1870). 1870 bis 1873 arbeitete er an der Privatschule von Adolf Lier, dem er am meisten verdankt und dessen an der Barbizon-Schule orientierte Malerei er weiterentwickelte. Wenglein gehört mit Hermann Baisch und Gustav Schönleber zu den wichtigsten Lier-Schülern. Er setzte die alte Münchner Landschaftsschule bis ins 20. Jahrhundert fort. Wie Lier schöpfte Wenglein seine Motive fast ausschließlich aus der näheren und weiteren Umgebung Münchens. Die wechselnde Tagesbeleuchtung, besonders des Frühjahrs und Herbstes, und den grauen Luftton der bayerischen Hochebene wußte er – namentlich in den achtziger Jahren – virtuos zu variieren. Wurden seine Ölgemälde in der Spätzeit etwas kälter und matter, so blieb er doch in seinen zahlreichen Studien und Skizzen einer frischen und lebhaften Auffassung treu.

Literatur: August L. Mayer: Josef Wenglein. In: Kunst für Alle 32, 1916/17, S. 226–231; – Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. 4, München (im Erscheinen).

68 Landschaft mit Bauernhof

Pinsel / Aquarellfarben über dünner Bleistiftvorzeichnung auf kräftigem Zeichenpapier.
330×488 mm
Bezeichnet rechts unten mit Gummistempel in kursivem Schriftzug: *Josef Wenglein.* – auf der Rückseite: Nachlaßstempel
Inv. Nr.: 2184 A

Provenienz: Münchner Privatbesitz (bis 1962).

In der genauen Durchführung und in der Komposition ähnelt das Aquarell dem »Tümpel am Waldesrand bei Pang« (vgl. A. L. Mayer 1916/17 S. 228 Abb.). Es mag in die Zeit um 1880 gehören, denn die Darstellung ist noch stark von dem Bestreben geprägt, einen Naturausschnitt im Detail akribisch abzubilden.

69 Oberbayrische Moorlandschaft mit Jäger · Um 1885/1900

Pinsel/Aquarellfarben, teilweise (mit dem Pinselstiel) gekratzt.
327×439 mm
Bezeichnet links unten in Tusche: *J. Wenglein fec.*
Inv. Nr.: 570 A

Möglicherweise besteht ein Zusammenhang mit dem Gemälde »Frühjahr im Moos mit Jägern« von 1885, das Wenglein im Winter 1886 im Sächsischen Kunstverein ausstellte (vgl. Friedrich von Böttticher: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 4, Dresden 1901, S. 997 Nr. 36).
J. O.

Das Blatt wird später als Kat. Nr. 68 entstanden sein. Wenglein verliert sich nicht mehr in genaue Abbildlichkeit, sondern er faßt die Hauptkomponenten der Landschaft großzügig zusammen, er gliedert und hebt das Wichtige – Tümpel, Baum, die Bude vor dem Gebüsch – rigoros hervor, auf Kosten der Detailfülle. Das kommt der Bildanlage zugute, wie denn überhaupt dieses Aquarell als Gemälde konzipiert ist. J. C. J.

70 Herde mit Hirt vor Baumgruppe · Um 1900

Bleistift, mit weißer Kreide gehöht, auf graugrünem Tonpapier.
152×254 mm
Unbezeichnet – auf der Rückseite von fremder Hand: *Wenglein*
Inv. Nr.: 2115 A

Versteigerung: 1962 Gerd Rosen, Berlin, 38. Auktion vom 7. Mai 1962, Nr. 951.

An der Zuschreibung an Wenglein bleiben Zweifel. Auch wenn sich die Handschrift um die Jahrhundertwende lockert (vgl. Kunst für Alle 8, 1892/93, S. 181 Abb.), sind besonders die betont eingetragenen Umrißlinien der Bäume ungewöhnlich.

71 Landschaft bei Mittersendling · Um 1900/1910

Kohle, gewischt, auf gelblichem Papier. Linke untere Ecke beschädigt, die Ränder unregelmäßig beschnitten.
199×359 mm
Bezeichnet links unten in hellem Bleistift, stark verblaßt: J. Wenglein. – rechts unten: *Mittersendling.*
Inv. Nr. 2639 A

Provenienz: Münchner Kunsthandel 1959

Die kräftig hingesetzte Kohlezeichnung stellt eine Partie bei Mittersendling dar, einem (ehemaligen) Dorf südwestlich Münchens. Die spontane Kürzelschrift, in der die Zeichnung niedergeschrieben ist, wird in die Jahre nach 1900 zu setzen sein. Die Entwicklung Wengleins geht also von einem peniblen Realismus aus, der sich bis zum Lebensende des Künstlers immer weiter auflockert, dabei – in der Malerei – im Ganzen aufhellt, ohne daß dadurch die Qualität des gemalten Werkes gesteigert würde.
J. C. J.

Josef Willroider, geboren in Villach 1838, gestorben in München 1915. Seit 1866 Schüler der Münchner Akademie, bildete sich jedoch hauptsächlich autodidaktisch weiter. 1866 bis 1888 in Düsseldorf. Hollandreisen. Ließ sich schließlich in München nieder, wo er mit seinem Bruder Ludwig Willroider ein Atelierhaus teilte. In der Art seines Bruders, doch ohne dessen feines Kolorit, schuf Josef Willroider kleine oberbayerische Landschaften und Landschaften seiner Heimat.

Literatur: Gisela Fiedler: Josef und Ludwig Willroider. Phil. Diss. Masch. Innsbruck 1963; – Gisela Fiedler: Josef Willroider, in: Neues aus Alt-Villach 2, 1965, S. 156–176; – Gertrud Oetzelt: Erinnerungen an Ludwig und Josef Willroider. In: Neues aus Alt-Villach 16, 1979, S. 107–115.

72 Baumgruppe an einem Teich in Krumpendorf · 1886

Bleistift auf grauem Tonpapier.
444×610 mm
Bezeichnet links unten: *J. Willroider.* – rechts unten: *Krumpendorf 86* (ligiert)
Inv. Nr. 2145 A

Versteigerung: 1962 Karl und Faber, München. 80. Auktion vom Mai 1962 Nr. 967 (mit unrichtiger Datierung).

Vgl. die in den Abmessungen fast identische Zeichnung »Seeufer bei Pritschitz« Kat. Nr.: 73. Offenbar stammen beide Zeichnungen aus demselben Skizzenbuch.

Beide Zeichnungen sind in einer sensibel vorgetragenen realistischen Zeichenweise geschaffen, die die gleichmäßige Durchbildung möglichst aller Einzelheiten zum Ziel hat. Dabei steht eine Gruppe – Schuppen, Buschwerk – motivisch im Zentrum, meist ist sie im Mittelgrund errichtet. Um diesen Schwerpunkt ordnet sich das Vielerlei des Naturausschnitts. Bei dieser und, nachdrücklicher, in der Zeichnung Kat. Nr.: 73 setzt die Seefläche gegen die aufnotierte Fülle angenehme Leere: Der sorgfältig beobachtete und begrenzte Naturausschnitt kann so gleichsam ausatmen. J. C. J.

73 Seeufer bei Pritschitz · 1886

Bleistift auf grauem Tonpapier.
444×600 mm
Bezeichnet links unten: *Pritschitz 86* (ligiert)/*J. Willroider*
Inv. Nr.: 2204 A

Versteigerung: 1962 Weinmüller, München. 82. Auktion vom 27./28. Juni 1962 Nr. 1409.

Literatur: Fiedler 1965, S. VIII Abb. 9

Dargestellt ist eine Landschaft am Wörther See.

1886 stellte Josef Willroider auf der Wiener Jubiläums-Ausstellung das Gemälde »Maria Wörth am Wörther See« aus (vgl. Friedrich von Böttticher: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 4, Dresden 1901, Nr. 13). Maria Wörth liegt am Südufer des Wörther Sees, gegenüber, am Nordufer, 4 km westlich von Krumpendorf (vgl. Kat. Nr. 72), liegt der kleine Ort Pritschitz.

Studienblätter mit Ansichten des Wörther Sees verwendete Josef Willroider häufig für seine im Atelier in München entstandenen Gemälde.

L. Willroider

Ludwig Willroider, geboren in Villach 1845, gestorben in Bernried 1910. Anfangs Schüler seines älteren Bruders Josef Willroider, mit dem er später in München ein Atelier teilte. Seit 1864 Studienreisen durch Bayern, Kärnten, Oberitalien, 1872 Hollandreise. Kurzer Besuch der Münchner Akademie und Förderung durch seinen Klagenfurter Gönner Max Ritter von Moro. Unter dem Einfluß von Eduard Schleich und Adolf Lier setzte Willroider die Münchner Landschaftsschule bis in unser Jahrhundert hinein fort. Neben kleinformatigen pleinairistischen Stimmungslandschaften Oberbayerns und Kärntens in der Art Liers schuf Willroider eine Anzahl monumentaler heroischer Landschaften (»Sintflut« 1884, ehem. Neue Pinakothek, München). In den neunziger Jahren Höhepunkt der für Willroider charakteristischen grautonigen Dämmerungslandschaften.

Literatur: Ludwig Willroider: Landschaften, München 1904; – Gisela Fiedler: Josef und Ludwig Willroider. Phil. Diss. Masch. Innsbruck 1963; – Gisela Fiedler: Ludwig Willroider. In: Neues aus Alt-Villach 2, 1965, S. 177–199; – Gertrud Oetzelt: Erinnerungen an Ludwig Willroider. In: Neues aus Alt-Villach 16, 1979, S. 107–115; – Sepp Meidl: Betrachtungen zu einem Skizzenbuch von Ludwig Willroider. In: Neues aus Alt-Villach 16, 1979, S. 117–147.

74 Masenea-See im Arnotal

Bleistift auf grauem Tonpapier, unten und rechts unregelmäßiger Bogenrand.
468×622 mm
Bezeichnet links unten innerhalb der Darstellung: *Ludwig Willroider.* – rechts darunter: *Masenea See im Arnothal.* – in der rechten unteren Ecke Reste zweier gelöschter Sammlerstempel.
Inv. Nr.: 2143 A

Versteigerung: 1962 Karl und Faber, München. 80. Auktion Mai 1962, Nr. 970 (mit falscher Lesung der Beschriftung).

Die Zeichnung steht offenbar im Zusammenhang mit einer Italienreise, die Willroider 1884 mindestens bis nach Padua führte. Zeichnungen von dieser Reise haben sich in einem Skizzenbuch erhalten, das Sepp Meidl 1978 veröffentlichte. Strichlagen und Hell-Dunkel-Werte dieser Skizzen kommen unserem bildmäßig angelegten Blatt nahe (vgl. Sepp Meidl 1978, S. 131, 133, 145).

Joseph Wopfner, geboren in Schwaz in Tirol 1843, gestorben in München 1927. Als Stubenmaler kam Wopfner 1860 nach München, wo er als Lithograph tätig war. Seit 1864 studierte er an der Münchner Akademie als Schüler Eduard Schleichs und 1869 bis 1872 Karl von Pilotys. Während dieser Zeit befreundete er sich mit Wilhelm Leibl. 1872 besuchte er erstmals die Fraueninsel im Chiemsee. Bis zu seinem Tod im Juli 1927, also über 55 Jahre hinweg, hat er den Chiemsee, die Fraueninsel, die Nonnen, Fischer, Schiffer und Bauern immer aufs Neue in ungezählten Gemälden geschildert. Neben dieser Fülle der Chiemseelandschaften malte er gelegentlich Porträts, Landschaften aus Norddeutschland und Norditalien, vom Bodensee und Walchensee. In seinen meist kleinformatigen Gemälden verband er den Münchner Realismus mit der Freilichtmalerei der Zeit.

Literatur: Alexander Heilmeyer: Joseph Wopfner. Ein Münchner Landschaftsmaler. In: Kunst unserer Zeit 18, 1907, S. 171–188; – Ausstellungskatalog »Nachlass-Ausstellung Prof. Joseph Wopfner« Ständige Kunst-Ausstellung der Münchner Künstler-Genossenschaft, München v. 10. Juli bis 10. August 1929; – Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, München (im Erscheinen).

75 Friedrichshafen am Bodensee · 1877

Bleistift, Pinsel / Aquarellfarben auf weißem Papier, aus zwei Blättern in der Mitte zusammengeklebt.
419×542 mm
Bezeichnet rechts unten: *Friedrichshafen den 29. Oktbr. 77/I.W.p.* (mit Pinsel, p. mit Bleistift) – darunter, ebenso auf der Rückseite Nachlaßstempel Wopfner.
Inv. Nr. 3331 A

Provenienz: Münchner Kunsthandel 1966.

Ausstellung: Ausstellungskatalog »Nachlaß-Ausstellung Prof. Joseph Wopfner«. Ständige Kunst-Ausstellung der Münchener Künstler-Genossenschaft vom 10. Juli bis 10. August 1929, nach Nr. 3510.

Die großartige, schwungvolle Anlage der aquarellierten Zeichnung muß als Höhepunkt im Schaffen Wopfners angesehen werden. Das Blatt erweckt den Wunsch, Eingehenderes und Genaueres über Wopfners malerisches und zeichnerisches Werk zu erfahren, – ein dringendes Desiderat einer bayerischen Kunstgeschichte.

Das Blatt beweist auch, wie nah sich die Münchner Künstler der 70er Jahre standen, diese Willroider, Wenglein und Wopfner. Denn wenn wir bei den Zeichnungen Willroiders (Kat. Nr. 72 und Nr. 73) angemerkt hatten, daß sie aus dem Gegensatz von Leere und detailverliebter Fülle ihr Kompositionsschema entwickelten, so finden wir es hier auf Wopfners Blatt mit überzeugender Souveränität vorgetragen. Von links laufen die Uferlinien sparsam, dennoch nachdrücklich das Leere gliedernd, an. Im Mittelgrund kulminiert das Aquarell in der Baumgruppe, die den andrängenden Linien Halt gibt und setzt. Von diesem Knotenpunkt aus – auch so ließe sich die Komposition sehen – werden alle Linien in die leere Ferne fächerförmig entlassen. Man spürt es dieser Zeichnung an, daß Wopfner sich von dem Natureindruck hinreißen ließ, den er diszipliniert und damit überzeugend gestaltet hat. J. C. J.

76 Heuboot im Sturm auf dem Chiemsee · 1887

Pinsel und Feder / Tusche über Bleistift auf graugelbem Papier.
251×180 mm
Bezeichnet rechts unten: *J. Wopfner./1887* – dazu Sammlerstempel Gustav Engelbrecht, Hamburg (Lugt 1148) – auf der Rückseite mit Bleistift: *Jos. Wopfner / Heuschiff am Chiemsee*
Inv. Nr.: 699 A

Provenienz: Sammlung Gustav Engelbrecht, Hamburg – Englischer Privatbesitz (bis 1956).

Joseph Wopfner ist der eigentliche Maler des Chiemsees und der Fraueninsel. Man denkt vielleicht auch an Karl Raupp und Max Haushofer und andere (vgl. Karl Raupp und Franz Wolter (Hrsg.): Die Künstlerchronik von Frauenchiemsee, München 1918), doch Wopfner bleibt immer der erste. Neben den Chiemseelandschaften und Ernteszenen aus der Umgebung malte und zeichnete er dramatische Szenen wie die unsere: »Holzfischer im Sturm«, »Heuschiff im Sturm«, »Verfolgung von Wilderern«. Die städtischen Käufer erkannten in den einen die ländliche Idylle, in den anderen das einfache Leben in gefahrvollen Grenzsituationen, die sie in ihrer Umwelt nicht fanden.

Ein »Heuschiff im Sturm« stellte Wopfner auf der Berliner Jubiläums-Ausstellung 1886 aus (vgl. Friedrich von Böttticher: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 4, Dresden 1901, Nr. 18).

77 Die Schwiegermutter des Künstlers · 1893

Bleistift auf Zeichenkarton. Auf der Rückseite Federstudien von Bäumen, Feldern und Sträuchern.
324×240 mm
Bezeichnet unten: *Dieses Kleeblatt selbst gepflückt u./mir geschenkt./ Meine Schwiegermutter welche bei uns sehr in Ehren stand/gezeichnet 1893 i. Augst./Jos. Wopfner.* – in der Mitte unten Blattnummer: *198*
Inv. Nr.: 3318 A

Wopfner war ein bedeutender Maler und Zeichner, der sich durch die Einengung auf heimatlich-bayerische Themen vielleicht zu früh mit dem für ihn leicht Erreichbaren beschieden hat. Jedenfalls zeigt die Zeichnung der Schwiegermutter Qualitäten, die ein ungewöhnliches Talent verraten. Der dichte, unglaublich eng gesetzte, feine, dabei genaue Strich in Kopftuch und Kleid, dazu die fast miniaturhaft-punktierende weiche Modellierung der Gesichtszüge geben ein Kunststück naturalistischer abbildlicher Kunst. J. C. J.

PROF. JOS. WOPFNER

Katalog Nr. 76

Katalog Nr. 77

Zügel

Heinrich von Zügel, geboren in Murrhardt/Württemberg 1850, gestorben in München 1941. Zügel besuchte ab 1867 die Kunstschule in Stuttgart, ging 1869 unter dem Eindruck der Internationalen Kunstausstellung auf die Münchner Akademie. Beeinflußt durch Hermann Baisch und Anton Braith, Zusammenarbeit mit Gotthardt Kuehl. 1889/90 Hollandreise, Ehrenmitglied der Münchner Sezession. 1894 als Nachfolger Baischs an die Karlsruher Akademie, 1895 an die Münchener Akademie berufen, an der er bis 1920 tätig war. Von 1895 bis 1914 alljährlich Sommerkurse in Wörth am Main. Begründer der berühmten »Zügel-Schule«.

Zügel begann als Genremaler, wandte sich aber bald der Tiermalerei zu, besonders der Malerei von Schafen und Kühen. Allmähliche Adaption des französischen Pleinairismus und Impressionismus, besonders zwischen 1890 und 1914, seiner Hauptschaffenszeit. Die damalige Fachmalerei der Haus- und Nutztiere hob er auf eine vorher nicht gekannte Höhe. Nicht der Abschilderung der Tiergruppen, sondern der Darstellung von Kreatur galt sein Werk.

Literatur: Georg Biermann: Heinrich von Zügel, Bielefeld und Leipzig 1910 (= Künstler-Monographien. 13.); – Ernst Theodor Rohnert: Heinrich von Zügel. Ein Malerleben, Berlin 1941; – Eugen Diem: Heinrich von Zügel. Leben, Schaffen, Werk, Recklinghausen 1975.

78 Junge Ochsen · 1911

Schwarze Kreide auf weißem Büttenpapier, leicht vergilbt, auf Pappe aufgezogen.
304×455 mm
Bezeichnet in der Mitte unten: *W. Zügel 1911*
Inv. Nr.: 1287 A

Versteigerung: 1959 Karl und Faber, München 71. Auktion vom 16./17. November 1959, Nr. 788.

Schönes Beispiel der Zügelschen Rindergruppen aus der besten Schaffenszeit des Malers. Die Tiergruppe wird durch Licht und Schatten frei gegliedert, – das verrät den Einfluß impressionistischer Stilgesinnung, die in der hellen, lichthaltigen Palette seiner Malerei in diesen Jahren überzeugend zum Ausdruck gekommen ist.

Böcklin

Geboren in Basel 1827, gestorben in San Domenico bei Fiesole 1901. Arnold Böcklin besuchte 1845 bis 1847 die Düsseldorfer Akademie, wo er Anselm Feuerbach kennenlernte und Schüler Johann Wilhelm Schirmers wurde. Über Brüssel ging er nach Antwerpen, studierte dort Rubens. In Genf arbeitete er unter Alexandre Calame, in Paris lernte er die Kunst Corots kennen. In Rom, wo er von 1852 bis 1857 weilte, wurde er von Franz Dreber beeinflußt. Böcklin erhielt 1860 gemeinsam mit Franz Lenbach und Reinhold Begas einen Ruf an die Weimarer Kunstschule, ließ sich aber 1862 wieder in Rom nieder. 1866 zog er für fünf Jahre nach Basel, 1871 für drei Jahre nach München und arbeitete dort mit Lenbach zusammen. In Florenz, wohin er 1874 übersiedelte, lernte er Adolf Hildebrand und Hans von Mareés kennen. Er reiste oft nach Berlin, hielt sich aber vorwiegend in Italien auf. 1885 Übersiedlung nach Zürich, 1892 wieder nach Italien, wo der Rastlose sich in San Domenico bei Florenz niederließ.

Das Werk Böcklins, damals und selbst noch heute umstritten, ist vielgestaltig wie sein Leben. Er begann mit spätromantischen Landschaften in der Nachfolge Schirmers, die durch das Italienerlebnis lichter und heller wurden. Bald schon bevölkerte er sie mit mythologischen Figuren, welche besonders nach 1860 seine Gemälde beherrschten. Im Verlauf der Zeit negierte er immer entschiedener deren unmittelbaren, aus der Antike stammenden mythologischen Sinn und machte Satyre, Nymphen, Kentauren usw. so seiner privaten Mythologie verfügbar, so daß sie von den Betrachtern als Programmbilder ihrer eigenen Lebensauffassung verstanden werden konnten.

Literatur: Ausstellungskatalog »Arnold Böcklin 1827–1901« Kunstmuseum Düsseldorf 1974; – Ausstellungskatalog »Arnold Böcklin. 1827–1901« Kunstmuseum Basel 1977; – Rolf Andree: Arnold Böcklin. Die Gemälde, Basel und München 1977; – Ausstellungskatalog »Arnold Böcklin. 1827–1901« Mathildenhöhe Darmstadt 1977, 2 Bde.

79 Waldinneres bei Rom · Um 1855

Bleistift auf festem, gelblich-grauem Papier, Darstellung doppelt umrandet.
282×398 mm (Blattgröße)
202×297 mm (Darstellung)
Bezeichnet links unten: *A. Böcklin fec. Romae*
Inv. Nr.: 1851 A

Provenienz: Sammlung O. H. Claass, Königsberg (1902).

Versteigerung: 1961 Weinmüller, München. 76. Auktion vom 15./16. März 1961 Nr. 1090, Taf. 90.

Ausstellungen: Frankfurt 1964. Nr. 51, Abb.; – Düsseldorf 1974 S. 67 Nr. 66.

Literatur: H. A. Schmid 1921, Nr. 83, Tafel 83; Kat. Frankfurt 1964 Nr. 51 mit Abb.; – Günther Kleineberg: Die Entwicklung der Naturpersonifizierung im Werk Arnold Böcklins (1827–1901). Studien zur Ikonographie und Motivik in der Kunst des 19. Jahrhunderts, Phil. Diss. Köln 1971, S. 47; Kat. Düsseldorf 1974 Nr. 66; – Lutz Tittel (Hrsg.): Arnold Böcklin. Leben und Werk in Daten und Bildern, Frankfurt/Main 1977 (= Insel Taschenbuch. 284), S. 150, Abb. S. 151.

Im Jahr 1854 schuf Böcklin erstmals Landschaftsgemälde, die mit ihrem Busch- und Baumwerk den Bildraum fast vollständig einnehmen. Die Bildelemente, die dort Verwendung fanden, kehren auch in dieser ausgeführten Zeichnung wieder: nahsichtige Pflanzen- und Buschgruppen, Verzicht auf Mittelgrund, spärliche Tiefenausblicke (vgl. die Gemälde »Ziegenhirt in der Campagna« von 1855, Stiftung Oskar Reinhardt, Winterthur). Es liegt nahe, in unserer Zeichnung eine nicht verwendete Bildidee für ein Gemälde zu sehen. In späteren Gemälden hat Böcklin nämlich das Problem mythologischer Staffage im Landschaftsraum zu lösen versucht: mythologische Figuren in kontrastreichem Hell-Dunkel stehen silhouettenartig oder voll beleuchtet vor dunklem oder hellem Grund. Diese eindrucksvolle Wirkung war mit der etwas verloren dastehenden Pflückerin in unserer Zeichnung nicht zu erzielen.

Anselm Feuerbach, geboren in Speyer 1829, gestorben in Venedig 1880. Feuerbach, der Sohn des Archäologen Anselm Feuerbach und der Neffe des Philosophen Ludwig Feuerbach, studierte 1845 bis 1848 an der Düsseldorfer Akademie unter Wilhelm von Schadow, Carl Sohn und Wilhelm Schirmer, 1848 bis 1850 in München unter Carl Rahl und Bonaventura Genelli, 1850 bis 1851 in Antwerpen unter Gustav Wappers. Zwischen 1851 und 1854 folgten mehrere Aufenthalte in Paris, wo er im Atelier von Thomas Couture arbeitete und Anregungen von Gustave Courbet empfing. Mit einem Italien-Stipendium des badischen Großherzogs reiste er 1855 nach Venedig, 1856 nach Rom. Abgesehen von einigen Reisen nach Deutschland blieb er, 1862 bis 1868 durch Graf Schack gefördert, bis 1873 in Rom. Nach einer Professur für Historienmalerei an der Wiener Akademie (1873–1876) lebte er ab 1877 in Venedig. Aus den Anregungen und Einflüssen zeitgenössischer deutscher, belgischer und französischer Malerei sowie der italienischen Renaissance entwickelte Feuerbach auf der Grundlage klassischer Bildung die Kunst seiner Landschaften, Porträts und Szenen nach mythologischen und literarischen Stoffen. In seinen vollendetsten Bildschöpfungen nach der antiken Mythologie (»Parisurteil«, »Gastmahl«, »Iphigenie«) erreichte er eine idealische Klassizität, die sich auch noch seinen italienischen Bildnissen (»Nanna«) mitteilt, die aber gleichwohl kühl und lebensfern bleibt und in der sich die antikische Heiterkeit, die Feuerbach im Leben wie in der Kunst zu erzwingen suchte, nicht erfüllte.

Literatur: Anselm Feuerbach: Ein Vermächtnis, Wien 1882 u. ö.; – Julius Allgeyer: Anselm Feuerbach. 2. erw. Aufl. Hrsg. v. Carl Neumann. 2 Bde., Berlin und Stuttgart 1904; – Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter. Hrsg. v. Guido Josef Kern und Hermann Uhde-Bernays. 2 Bde., Berlin 1911; – Hermann Uhde-Bernays: Feuerbach. Beschreibender Katalog seiner sämtlichen Gemälde, München 1929; – Marianne Arndt: Die Zeichnungen Anselm Feuerbachs. Studien zur Bildentwicklung, Phil. Diss. Bonn 1968; – Ausstellungskatalog »Anselm Feuerbach 1829–1880. Gemälde und Zeichnungen«, Kunsthalle Karlsruhe 1976.

80 Kinderständchen

Schwarze und weiße Kreiden, Pinsel/Deckweiß auf braun getöntem, grauem Tonpapier, auf Pappe aufgezogen.
311×611 mm

Bezeichnet rechts unten: *A. Feuerbach*
Inv. Nr.: 3353 A

Provenienz: Sammlung Helen und Gustav Christian Schwabe, London – Sammlung Prof. Anton Springer, Bonn – Sammlung Isabella Springer, Leipzig – Sammlung Martha Baedeker, Leipzig – National-Galerie Berlin(?) – Sammlung Gerhard Lützow, Olsberg/Hannover.

Versteigerungen: 1952 C. G. Boerner, Düsseldorf, Neue Lagerliste 4, Verkaufsausstellung »Deutsche Zeichnungen aus zwei Jahrhunderten«, 15. Sept.–15. Okt. 1952, Nr. 61, Abb.; – 1966 Karl und Faber, München, 102. Auktion Oktober 1966, S. 96, Nr. 384, Abb.

Ausstellung: 1915 Leipzig, Kunstverein, Ausstellung deutscher Kunst des 19. Jahrhunderts aus Privatbesitz, Sept.–Nov. 1915, Nr. 32, 2. verbesserte und erweiterte Auflage, Nov.–Dez. 1915, Nr. 98.

Literatur: A. Feuerbach 1911, Bd. 1, S. 535, 541 (Briefe v. 2. 5. und 25. 6. 1859); – Allgeyer-Neumann 1904, Bd. 2, S. 524 Nr. 260; – Emmy Voigtländer: Anselm Feuerbach. Versuch einer Stilanalyse, Phil. Diss. Leipzig 1912, S. 38; – Willibald Franke (Hrsg.): Anselm Feuerbachs Zeichnungen, Berlin und Wien o. J. (1920), S. 25 Abb., S. 71; – Eberhard Kühnemann: Zu Anselm Feuerbachs reifem Stil. Phil. Diss. Masch. Köln 1940, S. 6; – H. Bodmer: Feuerbach, Leipzig 1942, S. 114 Abb.; – Weltkunst 20, 1950, Nr. 24, S. 8, Abb.; – M. Arndt 1968, S. 211 Nr. 24; – Die Gemälde des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts in der Niederrheinischen Landesgalerie Hannover. Textband, München 1973 (= Kataloge der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover. III.), S. 135.

Die Zeichnung fertigte Feuerbach nach der zweiten Fassung des Kinderständchens von 1858/60 (Niedersächsische Landesgalerie Hannover) im Frühjahr 1859 auf Bestellung einer Frau Schwabe, die Feuerbach in Rom durch die Vermittlung Paul Heyses kennengelernt hatte und die die Zeichnung mit nach England nahm (vgl. Briefe Feuerbachs vom 2. Mai und 25. Juni 1859; – offenbar handelt es sich bei Frau Schwabe um Helen Schwabe, geb. Dugdale, die Gattin des in London lebenden Kaufmanns und Sammlers Gustav Christian Schwabe, vgl. Werner Hofmann und Tilman Osterwold (Hrsg.): Ein Geschmack wird untersucht. Die C. G. Schwabe Stiftung, Hamburg o. J. 1976; – möglicherweise ist die Zeichnung durch Frau Schwabe in den Besitz Anton Springers gelangt, vgl. Weltkunst 20, 1950, Nr. 24, S. 8).

Die zweite Fassung des Kinderständchens (die erste von 1856/58 im Museum der Bildenden Künste Leipzig) war zu jener Zeit, als die Zeichnung entstand, noch nicht vollendet. Daraus erklären sich wohl die Abweichungen der Zeichnung gegenüber dem Gemälde (Haltung des schlafenden Kindes, Fehlen des Früchtekorbs vor dem Zelt, andere Raffung des Zeltvorhangs u. a.), die sich sämtlich auf die rechte Bildhälfte beziehen. Zu den einzelnen Kindern haben sich Vorzeichnungen erhalten (vgl. Katalog Hannover 1969, S. 134–135), wie Feuerbach in jenen Jahren überhaupt Hunderte von Kinderzeichnungen schuf (vgl. auch die nachfolgende Kat.-Nr. 81) – »notabene ist das römische Kind der Keim zu allem Edlen und Großen in der Kunst« (A. Feuerbach, Brief an die Mutter v. 10. 3. 1860). Das Blatt gehört zu den wenigen bildmäßig ausgeführten Zeichnungen Feuerbachs.

81 Akt eines Kindes · 1857/59

Schwarze und weiße Kreiden auf grüngelblichem Tonkarton.
328×190 mm
Bezeichnet rechts unten: *AF* (ligiert). Rückseite von fremder Hand: *Echtheit garantiert. 6. II. 1905 Fritz Gurlitt*
Inv. Nr.: 285 A

Provenienz: Deutscher Kunsthandel 1954.

Studie für das von Graf Schack im November 1863 in Auftrag gegebene Gemälde »Badende Kinder« (Schack-Galerie, München). Dem Gemälde lag eine Kompositionsskizze von 1858 (Staatliche Graphische Sammlung, München; – Abb. in Ausstellungskatalog »Anselm Feuerbach als Zeichner« Kunstverein Heidelberg und Historisches Museum der Pfalz, Speyer 1969, S. 37 Tafel VII) zugrunde, die in der Ausführung stark abgewandelt wurde.

Unsere Studie muß wegen der Körperhaltung für ein halb im Wasser stehendes Kind beansprucht werden, das auf der Kompositionsskizze noch nicht eingetragen war, im Gemälde aber ausgeführt wurde. Stilistisch gehört das Blatt wegen der Körperzeichnung und der Schraffuren in die Gruppe der um 1857/59 ausgeführten zahlreichen Kinderstudien (vgl. besonders M. Arndt 1968, S. 235–239, Nr. 51–54). Ein in der Körperhaltung unmittelbar verwandtes Blatt im Kunstmuseum Düsseldorf, Graphische Sammlung (Abb. im Ausstellungskatalog »Handzeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts« Kunstmuseum Düsseldorf. Dezember 1965 – Januar 1966, Nr. 45 Abb. 50). J. O.

Die Art der Zeichenweise – durchlaufende, zarte Konturen, Verwendung von weißer Kreide für schraffierte Höhungen in der Binnenzeichnung – läßt an die deutsche akademische Zeichentechnik, zumal an Wilhelm Schadows Düsseldorfer Schule, auch an Bonaventura Genelli und Carl Rahl in München denken, merkwürdigerweise nicht an Feuerbachs Pariser Begegnungen, etwa Courbet, selbst Einwirkungen von Thomas Couture sind hier kaum greifbar. Die Zeichnung und die zugehörigen Kinderdarstellungen scheinen die deutsche akademisch-nazarenische Zeichentradition aufzuarbeiten. J. C. J.

Hans von Marées, geboren in Elberfeld 1837, gestorben in Rom 1887. 1853 bezog Marées die Berliner Akademie und arbeitete 1854–1855 unter Carl Steffeck. 1857 bis 1864 in München. In seinem kleinen Atelier entstanden zahlreiche Porträts. Gemeinsam mit Lenbach reiste Marées 1864 nach Rom und Florenz, um im Auftrag des Grafen Schack Gemälde alter Meister zu kopieren. In Italien begegnete er jener Welt gültiger Klassizität, der fortan sein Schaffen galt. Wesentliche Förderung durch den Kunsttheoretiker Konrad Fiedler. Mit ihm Reise nach Spanien, Frankreich und Holland. Auseinandersetzung mit Delacroix und Manet. 1871 bis 1873 gemeinsam mit Adolf Hildebrand in Berlin. 1873 Ausführung der Fresken in der Bibliothek der Zoologischen Station in Neapel. Die in Italien entstandenen Werke waren Ergebnisse des Studiums des nackten menschlichen Körpers im freien Raum. Es entstanden Werke, die einzig der Form, nicht dem Inhalt folgten und die in den groß gedachten Figurentriptychen seiner letzten Lebensjahre gipfelten.

Literatur: Konrad Fiedler: Hans von Marées, München 1889; – Julius Meier-Graefe: Hans von Marées. Sein Leben und sein Werk, 3 Bde., München und Leipzig 1910; – Hans von Marées: Briefe. Hrsg. von H. Tiggers, München 1946; – Bernhard Degenhart: Marées. Zeichnungen, Berlin, 1953; – Kurt Liebmann: Hans von Marées, Dresden 1972; – Uta Gerlach-Laxner: Hans von Marées.

82 Bacchusstudien · 1883/86

Rötel auf weißem Zeichenpapier, leicht berieben und verfleckt.
570×434 mm
Unbezeichnet. In der linken und rechten unteren Ecke in Bleistift Blattnummern: *756* und *1.*
Inv. Nr.: 1229 A

Provenienz: Sammlung Arthur Volkmann, Rom – Süddeutscher Privatbesitz (bis 1959).

Literatur: J. Meier-Graefe 1909, Bd. 2, S. 486 Nr. 756.

Gemeinsam mit seinem ehemaligen Schüler und Freund, dem Bildhauer Arthur Volkmann (Leipzig 1851 bis 1941 Geislingen), entwarf Marées in Rom eine ganze Reihe von Studien für eine Bacchus-Figur, die Volkmann ausführte (vgl. Meier-Graefe 1909, Bd. 2, S. 464 Nr. 678, 678 A, S. 484–487 Nr. 745–764, S. 490 Nr. 767 A). Die Zeichnungen stammen aus der Zeit vor dem Herbst 1883, als Volkmann bereits eine Tonskizze entworfen hatte und aus Rom abreiste, und aus der Zeit nach 1885, als Volkmann nach Rom zurückgekehrt war und die Arbeit an der Marmorausführung wieder aufnahm (die Statue ehem. Museum Breslau). J. O.

Marées faßt die Formen des stehenden Jünglings mit kräftigen, die Kontur mehrfach nachzeichnenden, die Muskulaturen umkreisenden Strichen zusammen. So verdeutlicht er die Idealität der Gestalt, die Auffassungen der Antike mit neuem Leben erfüllt. Klassisch ist auch das Standmotiv, das das Standbein statuarisch gegen die Lockerheit des Spielbeins setzt. Die angewinkelten Arme nehmen die Bewegung auf, spannen sie nochmals an, ehe sie sich im geneigten Kopf löst. J. C. J.

Lugo

Emil Lugo, geboren in Stockach bei Konstanz 1840, gestorben in München 1902. 1856 bis 1864 studierte Lugo an der Karlsruher Akademie unter Johann Wilhelm Schirmer, dessen Landschaftskunst für ihn richtungweisend wurde. Er begegnete dort Hans Thoma und blieb mit ihm bis zu seinem Tod befreundet. Zwischen 1864 und 1869 entwickelten sich Beziehungen zu Friedrich Preller d. Ä. und zu dessen Schüler Edmund Kanoldt. Franz Dreber und Arnold Böcklin begegnete er während seines Rom-Aufenthaltes 1871 bis 1874. Ab 1875 war er in Freiburg ansässig, seit 1887 in München. Lugos idealistische Landschaften mit allegorischer oder antik-mythologischer Staffage sind aus der Kunst Schirmers, Drebers und Böcklins heraus entwickelt. Auch in späteren Jahren, als er intime Schwarzwald- und Chiemseelandschaften (auch für die Illustration) behandelte, blieb er in der Form der Durchführung dem spätromantischen Gesetz der Zeichnung treu. Er blieb darin – wie eigentlich überhaupt – ein Einzelgänger.

Literatur: Josef August Beringer: Emil Lugo. Geschichte seines Lebens und Schaffens, Mannheim 1912; – Josef August Beringer: Emil Lugo. Ein deutsches Künstlerleben und Kunstschaffen im 19. Jahrhundert, Karlsruhe 1925; – Rudi Theilmann: Johann Wilhelm Schirmers Karlsruher Schule. Phil. Diss. Heidelberg 1971, S. 143–158, 387–390; – Ausstellungskatalog »Emil Lugo. 1840–1902. Ausstellung zum 75. Todestag« Augustinermuseum, Freiburg i. Br. 1977; – Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert. Bd. 3, München 1982, S. 87–88.

83 Blühende Wiese im Chiemgau

Feder/braune Tusche auf grauem Tonpapier; Umrandung an drei Seiten in Bleistift. – An den unteren Ecken beschädigt.
396×490 mm
Unbezeichnet
Inv. Nr.: 3215 A

Die Zeichnung stammt aus Lugos letzter Schaffensperiode, den neunziger Jahren. Nach der Übersiedlung der mit Lugo befreundeten Familie des Schriftstellers Wilhelm Jensen nach München im Jahre 1889, die seit 1894/95 am Chiemsee in St. Salvator bei Prien ein Landhaus besaß, stellte Lugo die Chiemseegegenden immer wieder dar: Einfache Landschaftsausschnitte mit nahsichtigen Blumen- und Rasenstücken, Wiesen und Felder mit erntenden Bauern und Hirten, Baumgruppen in der Ebene. Die reich behandelten Vordergrundgewächse, die in der Behandlung der Umrißlinie an die Baumschlag-Zeichnung seiner Frühzeit erinnert, waren auch im Spätwerk ein Erkennungszeichen Lugoscher Landschaftskunst. Ob im Gemälde, in der Zeichnung oder Lithographie, immer ist die einmal kurvige, einmal gezackt-gestrichelte Manier, Pflanzen-, Busch- und Baumgruppen darzustellen, gegenwärtig (vgl. z. B. »Bauernmädchen auf einem Feldweg« in Katalog 1977, S. 27 Abb.). – Über den sich bis tief in den Mittelgrund erstreckenden Wiesenausschnitt hinweg wird der Blick auf die sich in der Ferne auftürmenden Hügel- und Gebirgsketten gelenkt.

Philipp Röth, geboren in Darmstadt 1841, gestorben in München 1921. In Darmstadt begann Röth früh seine künstlerische Ausbildung unter August Lucas. Bei ihm setzte er sich mit der romantischen Landschaftsauffassung Carl Philipp Fohrs auseinander. 1859/60 setzte er sein Studium unter Johann Wilhelm Schirmer in Karlsruhe fort, Begegnung mit Hans Thoma, aus der sich eine lebenslange Freundschaft entwickelte. Er war seit 1861 in Düsseldorf ansässig (Einfluß Andreas Achenbachs) und ließ sich 1871 endgültig in München nieder. Die bayerischen Landschaftsmotive beherrschen von nun an sein Schaffen. Im Kreise um Willroider, Löfftz und Frölicher war er ein unermüdlicher Zeichner und Maler. Seine besten und nuancierten Landschaften entstammen den neunziger Jahren. Im Werk Röths bündelt sich die Entwicklung der deutschen Landschaftsmalerei von der Romantik bis zu impressionistischen Auffassungen.

Literatur: Ausstellungskatalog »Prof. Philipp Röth«. Mit einer Einführung von Georg Jacob Wolf. Galerie Heinemann, München 1918; – Rudi Theilmann: Johann Wilhelm Schirmers Karlsruher Schule. Phil. Diss. Heidelberg 1971, S. 180–196, S. 394–396; – Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. 3, München 1982, S. 387–389 (Horst Ludwig).

84 Landschaft bei Erkrath · 1866

Bleistift auf kräftigem, weißem Zeichenpapier.
424×614 mm
Bezeichnet rechts unten: *Erkrath 4 Sept 66/Ph. Röth*
Inv. Nr.: 230 A

Vom Dezember 1861 bis zu seiner Übersiedlung nach München im Oktober 1871 wohnte Röth 10 Jahre in Düsseldorf. Von dort aus unternahm er zahlreiche Reisen (Holland, Paris, Bayern usw.). In Erkrath bei Düsseldorf hatte Röth bereits 1865 während der Ferienmonate Juni bis September gearbeitet, im folgenden Jahr besuchte er es wieder. Hans Thoma, den Röth 1866 zu einem einjährigen Aufenthalt in Düsseldorf bewegen konnte, schrieb am 16.1.1867 über die Kunst des Freundes: »Er malt prächtige Bilder« (vgl. Hans Thoma: Aus achtzig Lebensjahren, Leipzig 1929, S. 69).

85 Bayerische Landschaft · 1888

Pinsel / Aquarellfarben über Bleistift auf weißem Papier.
217×171 mm
Bezeichnet links unten: *Ph. Röth.* – rechts unten: *Bruck 8(?) Sept.88.*
Inv. Nr.: 4109 A

Provenienz: Sammlung Dr. Leitolf, Kitzingen (bis 1971).

Bis zum Beginn der neunziger Jahre verbrachte Röth die Sommermonate mit den Malerfreunden Otto Frölicher, Ludwig Willroider, Ludwig Friedrich Hofelich, Ludwig von Löfftz und Otto Strützel in Fürstenfeldbruck und den umliegenden Gemeinden (vgl. die Aufzählung der bevorzugten Studienorte Röths bei F. Theilmann 1971, S. 339 Anm. 926).

In den zahlreichen Studienblättern dieser Jahre verlieh er den einfachen Landschaftsmotiven, die er wählte, eine Koloristik, die ihn an die Seite der führenden Landschafter seiner Zeit stellte.

Gustav Schönleber, geboren in Bietigheim/Württemberg 1851, gestorben in Karlsruhe 1917. Am Polytechnikum in Stuttgart zunächst als Maschinenbauer und dabei im technischen Zeichnen ausgebildet, besuchte Schönleber 1870 bis 1873 die private Malschule Adolf Liers in München und konzentrierte sich ganz auf die Landschaft. Seit 1871 alljährlich ausgedehnte Studienreisen nach Italien, Holland, an die deutsche und englische Küste, in die Bretagne und die Normandie. Von 1880 bis 1913 Professor an der Karlsruher Akademie. Die malerische, dem Galerieton verhaftete Auffassung Liers wurde durch Schönlebers hellfarbige und lichtintensive Malerei überwunden. Seine präzise beobachteten Landschaften, Städteansichten und Häusergruppen im wechselnden Licht faßte er oft in ungewöhnliche und dramatisierende Ausschnitte. Seine Gemälde wurden viel gekauft; als Lehrer wirkte er im Sinne einer spontanen, zupackenden Landschaftsauffassung in Deutschland wegweisend.

Literatur: Josef August Beringer: Gustav Schönleber, Karlsruhe 1924; – Ausstellungskatalog »Gustav Schönleber 1851–1917. Handzeichnungen« Hans-Thoma-Gesellschaft Esslingen 1974; – Ausstellungskatalog »Gustav Schönleber. 1851–1917. Gemälde und Zeichnungen« Villa Merkel und Galerie der Stadt Esslingen am Neckar 1980/81; – Renate Miller-Gruber: Gustav Schönleber. Monographie und Werkverzeichnis, Phil. Diss. Freiburg (in Vorbereitung).

86 Kirche von Sersheim · 1901

Farbige Kreiden über Bleistift auf hellgrauem Zeichenkarton.
548×408 mm
Bezeichnet links unten: *G. Schönleber/1901*
Inv. Nr.: 160 A

Ausstellung: Düsseldorf 1907, Deutsch-Nationale Kunstausstellung.

Literatur: The Studio 41, 1907, S. 326 Abb.; – J. Beringer 1924, S. 91 Abb. (auf 1904 datiert), im Verzeichnis der Studien und Bilder ebd., S. 129, als »Sersheim. Abend«.

Im Mai 1901 unternahm Schönleber eine Studienreise nach Sersheim und ins Jagsttal. Sersheim wird er später noch öfter besuchen (auch 1904, daher wohl die falsche Lesung bei Beringer). Fast dieselbe Situation des Ortes zeigt die rechte Hälfte eines offenbar kleinformatigen Gemäldes »Abend in einem schwäbischen Dorf« von 1910 (vgl. The Studio 52, 1911, S. 67–68, S. 69 Abb.; – J. Beringer 1924, S. 130). J.O.

Die mit Ölkreide gezeichnete Ansicht verrät allein schon im kräftigen Grün-Braun-Klang eine starke Einwirkung des Jugendstils. Das Dorf ist als gewachsene und beschützende Einheit dargestellt. Der Kirchturm versammelt die Dächer der Fachwerkhäuser unter sich wie eine Glucke ihre Küken. Die Wiederentdeckung des Landlebens als Beispiel für ein »alternatives« zivilisationsfernes, unbürgerliches Dasein wie es in Künstlerkolonien wie Worpswede im Sinne der »Jugend« zu dieser Zeit wirklich gelebt wurde, läßt sich an diesem Bild ablesen. Auch Schönleber hat immer wieder – oft mit seinen Schülern – diese Dörfer und Kleinstädte, zumal die seiner engeren Heimat, besucht und Landschaft und Architekturen als Beispiel harmonischer Verbindung von Menschenwerk und Natur gezeichnet und gemalt. J.C.J.

Steinhausen

Wilhelm Steinhausen, geboren in Sorau/Niederlausitz 1846, gestorben in Frankfurt/Main 1924. Bruder des Schriftstellers Heinrich Steinhausen. Besuchte 1863 bis 1866 die Berliner Akademie, 1866 bis 1869 die Karlsruher Kunstschule. Freundschaft mit Hans Thoma. Vorübergehend bei Ludwig Richter in Loschwitz. Nach einer Italienreise 1872 bis 1877 in Berlin und München, seit 1877 in Frankfurt/Main. Seine religiöse Historienmalerei in der Nachfolge der Nazarener, seine großflächigen Fresken, in denen er die religiöse Wandmalerei zu erneuern suchte, ebenso seine allegorischen Darstellungen, die Steinhausen in reiner und idealer Form eher zeichnete als malte, fanden nicht immer den Anklang, den er sich versprach. Bedeutender ist er in seinen innigen Bildnissen und Stimmungslandschaften, die ihn an die Seite seines Freundes Thoma stellen, dessen Hausnachbar er in Frankfurt lange war. Als Illustrator biblischer und literarischer Stoffe setzt Steinhausen die Kunst Ludwig Richters fort.

Literatur: David Koch: Wilhelm Steinhausen. Ein deutscher Künstler, Heilbronn 1902, 2. Aufl. 1904; – Fried Lübbecke: Wilhelm Steinhausen, Bielefeld und Leipzig 1914 (= Künstler-Monographien. 109.); – Jos. Aug. Beringer: Augenblick und Ewigkeit. 16 Bilder Wilhelm Steinhausens, Berlin 1919; – Oskar Beyer: Wilhelm Steinhausen. Eine Einführung zum Verständnis der geistigen Grundlagen und eine Auswahl von Hauptdokumenten seines Schaffens, Berlin 1921(= Furche-Kunstgaben).

87 Mädchenporträt

Rötel, weiße Kreide auf dünnem, gelblichem Papier, stark vergilbt.
377×497 mm
Bezeichnet rechts unten mit Monogramm: *WSt* (ligiert)
Inv. Nr.: 1230 A

Provenienz: Sammlung Dr. Göppel, München (bis 1959).

Dargestellt ist wahrscheinlich eine Tochter Steinhausens. Bildnisse seiner Familie oder einzelner Mitglieder schuf Steinhausen des öfteren (vgl. F. Lübbecke 1914, S. 95–98). Möglicherweise zeichnete Steinhausen hier seine Tochter Marie-Henriette (vgl. das Gemälde »Marie-Henriette und August Steinhausen« bei F. Lübbecke 1914, S. 96 Abb. 120, dort erscheint sie als Vierzehnjährige; vgl. aber auch das Porträt einer achtzehnjährigen Tochter ebd. S. 98 Abb. 124). J. O.

Die abgeklärte Kühle, die Steinhausens Werk mit einer zuweilen kraftlosen Idealität belastet, ist in den gezeichneten und gemalten Darstellungen seiner engsten Familienangehörigen nicht zu spüren. Vielmehr vergegenwärtigt sich in diesen Arbeiten eine menschliche Wärme, um nicht zu sagen Innigkeit, die Steinhausen in seinen biblischen Werken kaum je erreicht. Auch dieses Bildnis ist durchdrungen von einer sanften, dennoch genauen Zuwendung, die das Modell nicht ins Geistig-Bedeutungsvolle entrückt, sondern es in seiner Individualität in charakteristischer Haltung darstellt. J. C. J.

Hans Thoma

Hans Thoma, geboren in Bernau/Schwarzwald 1839, gestorben in Karlsruhe 1924. Kurze Ausbildung als Lithograph und Uhrenschildermaler. 1859 bis 1866 Studium an der Karlsruher Kunstschule, ohne daß der Idealismus seiner Lehrer einen wirksamen Einfluß auf seine Landschaftskunst hatte. 1866 ging Thoma nach Düsseldorf, Freundschaft mit Otto Scholderer. Gemeinsame Reise nach Paris, dort Begegnung mit Bildern Delacroix', der Barbizon-Schule und besonders Courbets, den Thoma besuchte. Die in Paris gewonnenen Eindrücke bestärkten ihn in seiner bereits in Karlsruhe begründeten Anschauung, abseits aller akademischen Regeln die Welt so zu malen, wie er sie vorfand. Thomas Taunus- und Schwarzwaldlandschaften, auch seine Porträts der sechziger und siebziger Jahre vergegenwärtigen diesen prachtvollen, ganz aus Farbe entwickelten Realismus. 1870 bis 1876 vornehmlich in München, Kontakte zum Leibl-Kreis und zu Böcklin, 1874 erste Italienreise. 1876 bis 1899 in Frankfurt. Hinwendung zur allegorischen und anekdotisch-literarischen Malerei nach antiken und deutschen Heldensagen. Thomas Phantasiekunst dieser Zeit bleibt aber in Erfindung und künstlerischer Umsetzung im Schatten Arnold Böcklins. Dennoch wurde er, der 1899 zum Direktor der Galerie und Professor an der Kunstschule in Karlsruhe berufen worden ist, als der Maler der »deutschen Eigenart« gefeiert.

Literatur: Fritz von Ostini: Hans Thoma, Bielefeld und Leipzig 1900 (= Künstler-Monographien. 46.); – Henry Thode: Thoma. Des Meisters Gemälde, Stuttgart und Leipzig 1909 (= Klassiker der Kunst. 15.); – Hans Thoma: Im Winter des Lebens. Aus acht Jahrzehnten gesammelte Erinnerungen, Jena 1920; – Josef August Beringer: Hans Thoma, München 1924; – Hans Thoma: Aus achtzig Lebensjahren. Ein Lebensbild aus Briefen und Tagebüchern, gestaltet von Jos. Aug. Beringer, Leipzig 1929; – I. Weber: Die Themenkreise im Schaffen Hans Thomas, Phil. Diss. Halle 1974; – Ausstellungskatalog »Hans Thoma. Gedächnisausstellung zum 50. Todestag« Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 15. Juni – 11. August 1974. Bearbeitet von Werner Zimmermann, Karlsruhe 1974.

88 Villa d'Este · 1880

Schwarze und weiße Kreiden, mit Bleistift quadriert auf dünnem, grauem Tonpapier, auf weißem Karton aufgezogen.
512×341 mm
Bezeichnet links unten in Bleistift: *Hans Thoma.* – rechts unten in schwarzer Kreide: *Villa d'Este 27.4.80*
Inv. Nr.: 520 A

Provenienz: Erben Thomas, Karlsruhe (1932).

Literatur: Arthur von Schneider: Hans Thoma. Zeichnungen, Freiburg 1932, S. 27, Tafel 44.

Vorzeichnung für das 1888 entstandene Gemälde »Aus der Villa d'Este in Rom« (vgl. H. Thode 1909, S. 272 Abb.).

Im Auftrag des englischen Kaufmanns und Kunstfreunds Charles Minoprio (Frankfurt/Main 1837 bis 1893 Liverpool) reiste Thoma gemeinsam mit seiner Frau 1880 zum zweiten Mal nach Italien, um dort für Minoprio etwa zehn Ansichten verschiedener Gegenden zu schaffen. Eine große Anzahl der in Italien aufgenommenen Skizzen und Zeichnungen hat sich erhalten (vgl. H. J. Beringer 1922, Tafel 57, 58; – A. v. Schneider 1932, S. 26–27, Tafel 40–45; – Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Kupferstichkabinett. Die deutschen Zeichnungen des 19. Jahrhunderts, Karlsruhe 1978, S. 636–638 Nr. 4130–4136; – Ausstellungskatalog »Zeichnungen deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinett Basel« Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, 20. Nov. 1982–16. Jan. 1983, S. 286–287 Nr. 164–165). Sie wurden gelegentlich als Vorzeichnungen für spätere Gemälde verwendet.

Dem ausgeführten Gemälde hat Thoma im rechten Vordergrund zwei Pfauen beigegeben, die in der Zeichnung noch nicht eingetragen sind.

89 Oboespieler · 1888

Bleistift auf hellgrauem Tonpapier, leicht vergilbt, auf Karton aufgezogen.
359×219 mm (Blatt)
372×229 mm (Karton)
Bezeichnet rechts unten: *Okt 88/Hans Thoma* (Kursiv, ligiert). – auf der Rückseite von fremder Hand: späterer Hinweis auf verwandtes Blatt (von 1939).
Inv. Nr.: 2112 A

Versteigerung: 1962 Gerd Rosen, Berlin. 38. Auktion vom 7.–12. Mai 1962 Nr. 905.

Nachzeichnung eines Musikers aus dem Wandgemälde (Öl/Leinwand) »Musikanten«, das Thoma zusammen mit dem Wandgemälde »Beschauliches Dasein« im Spätsommer oder Herbst 1887 für das Frankfurter Restaurant »Zum Kaier Karl« ausführte (vgl. H. Thode 1909, S. 267 Abb.). Der Oboist findet sich in der rechten Mittelgruppe des Gemäldes.
J. O.

Die Zeichnung erfaßt die Figur mit realistischen Mitteln; gleichwohl wirkt sie durch die geschlossene umlaufende Kontur und die fast malerischen Bezeichnungen der Schatten stilisiert, dadurch geradezu pretentiös. Vielleicht hat Thoma das Blatt für den Dargestellten nochmals gezeichnet, um ihm für sein Modellsitzen zu danken. Denn der Oboist muß nach dem Modell aufnotiert und für das Wandbild verwendet worden sein, dafür spricht die gespannte Haltung des Dargestellten. J. C. J.

90 Selbstbildnis · 1909

Rötel gewischt, Pinsel/graue Aquarellfarbe (Rahmen) über hellbrauner Grundierung auf starkem, weißem Karton. Darstellung mit Bleistift eingefaßt.
440×328 mm
Bezeichnet rechts oben im Bildfeld mit Monogramm: *H. T.* und: *1909* in Rotstift – in der Mitte des Rahmens unten: *Hans Thoma/1909.* – am unteren Rand des Schriftfeldes handschriftlich in Bleistift: *Das Selbstbildnis habe ich gezeichnet damit es reproduziert werde in dem Klassiker Band XV der deutschen Verlags Anstalt/Stuttgart/Karlsruhe Okt 1919*
Inv. Nr.: 143 A

Literatur: H. Thode 1909, Abb. als Tafel vor dem Titel.

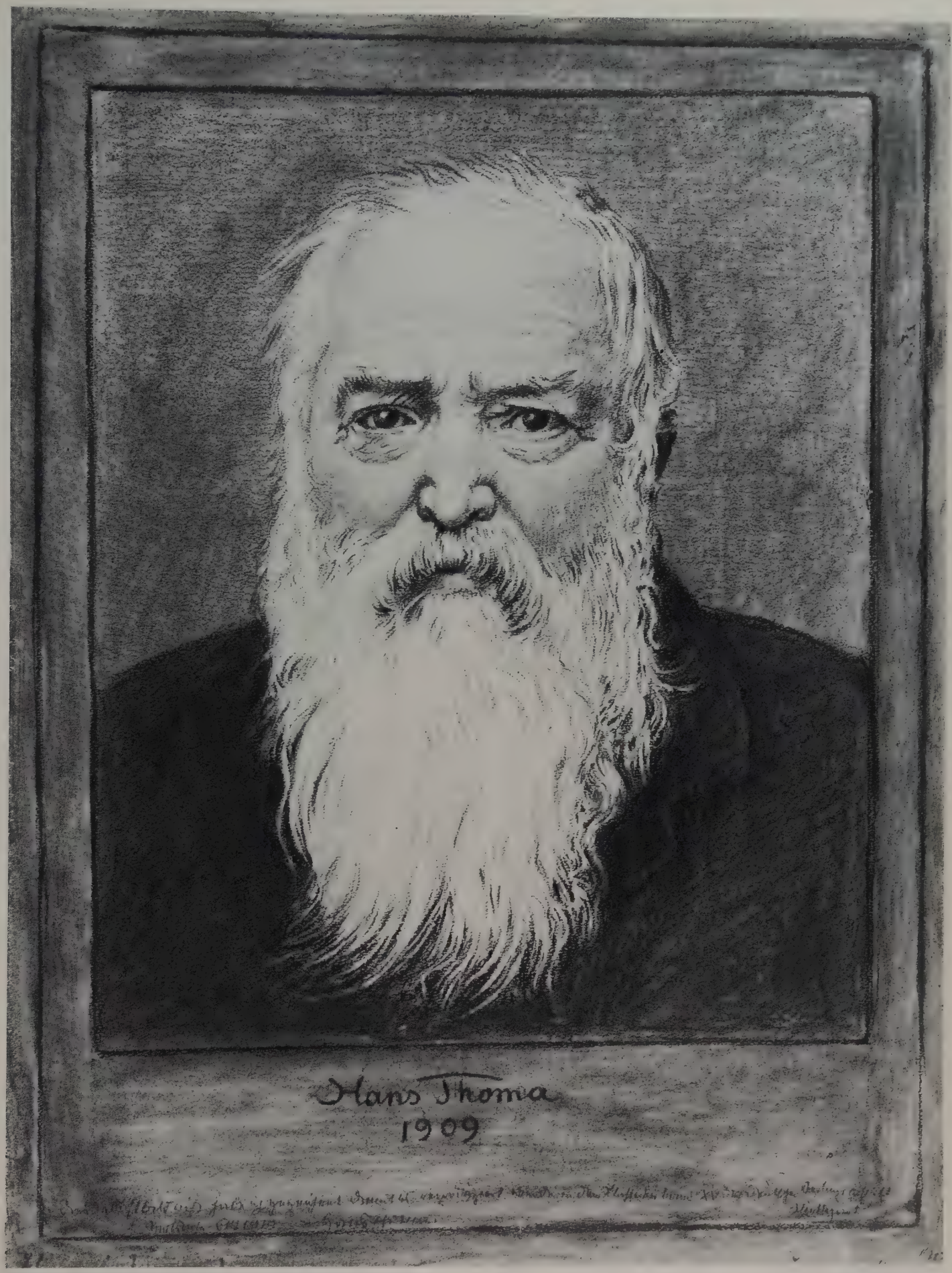
Das Selbstporträt lieferte Thoma für eine Veröffentlichung in dem von Henry Thode herausgegebenen umfangreichen Band der Reihe »Klassiker der Kunst«. Henry Thode (Dresden 1857 bis 1920) gehört als Kunsthistoriker zu jenen Popularisierern der Kunst Thomas, die in ihm einen Künder deutschen Wesens, fast einen Seher erkennen wollten, der er nie war. Wohl über keinen deutschen Künstler der Zeit – mit Ausnahme Klingers – sind zu Lebzeiten so viele Bücher geschrieben worden wie über Thoma. Die renommierte Reihe »Klassiker der Kunst«, die mit Raffael und Rembrandt begonnen wurde, nahm hier nach Fritz von Uhde einen weiteren Zeitgenossen auf.

Thoma schuf seit 1871 immer wieder Selbstbildnisse und entlehnte bald Motive aus den Selbstbildnissen Böcklins (Böcklins »Selbstbildnis mit fiedelndem Tod«, Thomas »Selbstbildnis mit Amor und Tod«). Trotz der ergrübelt scheinenden Kompositionen dieser Porträts bleibt in ihnen doch ganz die naive Anschauung, von der Thoma einst ausging.

In dem für Thode gearbeiteten Selbstporträt wird das Patriarchalische des Siebzigjährigen, das zunächst den Eindruck ausmacht, durch den zweifelnden und fragenden Blick zurückgenommen.

Hans Thoma
Villa d'Este

Katalog Nr. 89



Katalog Nr. 90

Paul Baum, geboren in Meißen 1859, gestorben in San Gimignano 1932. Nach künstlerischen Anfängen als Blumen- und Figurenmaler an der Porzellanmanufaktur Meißen 1876 besuchte Baum im Jahr darauf die Dresdner Akademie. Bereits 1877 wechselte er auf die Weimarer Kunstschule, wo er neun Jahre blieb und von Theodor Hagen, besonders aber von Karl Buchholz beeinflußt wurde. 1888 bei Adolf Hoelzel und Fritz von Uhde in Dachau. Während einer Paris-Reise 1890 lernte er den französischen Impressionismus kennen und wurde mit Camille Pissarro bekannt. In den folgenden Jahren hielt er sich während der Sommermonate in Holland und Belgien auf und unternahm Reisen nach Frankreich und Italien, u. a. mit Felicien Rops. Unter dem Einfluß von Paul Signac und Theo van Rysselberghe Auseinandersetzung mit dem Pointillismus. 1909 Anschluß an die »Neue Künstlervereinigung München«. 1918 als Lehrer an die Kasseler Akademie berufen. Nach einigen Jahren in Marburg ließ er sich schließlich in San Gimignano nieder. Von der genauen Landschaftsschilderung seines Freundes Karl Buchholz ausgehend, hielt Baum stets an einer mehr zeichnerischen Auffassung in seinen Landschaften fest, so daß die Farbigkeit fast immer zurückhaltend und zart bleibt. Führte gemeinsam mit Max Arthur Stremel den Neoimpressionismus in Deutschland ein.

Literatur: Hans Rosenhagen: Paul Baum. Der Maler, Zeichner und Radierer, 1908; – Carl Hitzeroth: Paul Baum. Ein deutscher Maler. 1859–1932, Dresden 1937; – Neue Deutsche Biographie, Bd. 1, Berlin 1953, S. 651 (Margarete Braun-Ronsdorf); – Ausstellungskatalog »Paul Baum (1859–1932)« Städtische Kunstsammlungen zu Kassel, Teil I, 1959; Teil II, 1960; – Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. 1, S. 62–64 (Horst Ludwig).

91 Gransdorfer Mühle · 1884

Bleistift auf weißlichem Papier, stark vergilbt.
315×485 mm
Bezeichnet rechts unten: *P. Baum/Gransdorfermühle 4. April/1884* (zum Teil von fremder Hand(?) nachgezogen).
Inv. Nr.: 3140 A

Provenienz: Sammlung Dr. Walter Kramm, Kassel (bis 1965).

Ausstellungen: Kat. Kassel 1959, Nr. 138; – Kat. Kassel 1960, Abb.

Literatur: C. Hitzeroth 1937, S. 35 und Abb. 37.

Die Ansicht mit der »Gransdorfer Mühle« aus der unmittelbaren Umgebung Weimars zeichnete Baum während seiner Studienjahre. In dem Blatt wird der Einfluß greifbar, den der ältere Freund Karl Buchholz, der in Oberweimar wohnte, auf Baum ausübte. Wie Buchholz bevorzugte Baum für die Gemälde und zahlreichen Zeichnungen seiner Frühzeit Schneelandschaften und kahle Baumgruppen der Winter- und Vorfrühlingszeit (vgl. »Vorfrühling in Niedergrunstedt« 1883, Staatl. Kunstsammlungen Weimar; – »Vorfrühling bei Oberweimar« 1886, C. Hitzeroth 1937, Abb. 8). Noch im Alter wird Baum – dann aber in anderer Weise – winterliche Morgenstimmungen (»Toskanische Winterlandschaft« C. Hitzeroth 1937, Abb. Tafel II) malen.

Ob die ausgeführte Zeichnung in eines der frühen Gemälde Baums Eingang gefunden hat, konnte bisher nicht entschieden werden.

92 Italienische Landschaft · 1899

Schwarze Kreide und Bleistift, Pinsel / Aquarellfarben auf weißem Papier, auf Karton aufgezogen.
376×484 mm
Bezeichnet rechts unten in Bleistift: *P. Baum / 1899*
Inv. Nr.: 3143 A

Provenienz: Sammlung Dr. Georg Pfeiffer, Marburg; – Sammlung Dr. Walter Kramm, Kassel (bis 1965)

Ausstellung: Kat. Kassel 1959, Nr. 170, Abb.

Baum unternahm im Winter 1896/97 seine erste Italienreise. Er zeichnete und malte seitdem immer wieder vor italienischen Landschaften. Die getüpfelte Manier der Pointillisten, die Baum seit 1890 kannte, verwandelte er jedoch besonders in seinen italienischen Landschaften zu einer zeichnerisch-farbigen Einheit, die auch unserem Blatt zugrunde liegt. Eine weitere Note, die Baum dem Jugendstil entlieh, kommt hier noch hinzu; doch wird dieser dekorative Effekt, den die Pinien in seinem Blatt hervorrufen, durch die zarte Farbigkeit gemildert und zurückgenommen (vgl. auch die farbige Zeichnung »Pinien« von 1899, C. Hitzeroth 1937, Abb. 40).

Dargestellt ist eine Landschaft bei Baya nahe Neapel.

93 Constantinopel · 1901

Schwarze Kreide auf kräftigem Büttenpapier.
276×394 mm
Bezeichnet links unten: *Paul Baum/Constantinopel 1901.* – links unten Maßangabe: *24/37 cm* (für den Druck?) – rechts unten Blattnummer: *23.*
Inv. Nr.: 3142 A

Provenienz: Sammlung Dr. Walter Kramm, Kassel (bis 1965).

Ausstellung: Kat. Kassel 1960, Nr. 327, Abb.

Im Jahre 1900 lernte Paul Baum in Berlin den Archäologen, Ausgrabungsleiter von Milet und Didyma und Direktor der Kgl. Museen zu Berlin (Amtssitz Konstantinopel), Theodor Wiegand (1864–1934), kennen. Wiegand lud Baum nach Konstantinopel ein und stellte ihm sein Haus in Arnautköy zu einem längeren Aufenthalt zur Verfügung. Vom Frühjahr 1901 bis 1902 zeichnete und malte Baum am Bosporus. Ausgedehnte Reisen führten ihn bis nach Trapezunt (Trabzon). Namentlich in Konstantinopel entstanden zahlreiche Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen, in denen Baum die Auseinandersetzung mit dem Neoimpressionismus weiter vorantrieb (vgl. das Gemälde »Aus Konstantinopel«, C. Hitzeroth 1937, Abb. 30, und das Aquarell »Konstantinopel mit Serailspitze«, ebd., Abb. 31).

Die unruhige Oberfläche des benützten Zeichenkartons unterstützte Baums Bestreben, einen pointillisierenden Strich zu erzielen.

Fritz Erler, geboren in Frankenstein in Schlesien 1868, gestorben in München 1940. Erler begann seine künstlerische Ausbildung in Breslau und setzte sie 1892–1894 in Paris an der Academie Julian fort. In Frankreich beeinflußten ihn vornehmlich Puvis de Chavannes und P. A. Besnard. 1895 ließ er sich in München nieder, wurde 1896 Mitbegründer und vielbeschäftigter Mitarbeiter der »Jugend«, 1899 Mitbegründer der Künstlergemeinschaft »Die Scholle«. Seine oft monumentalen dekorativen Figuralkompositionen, deren Themen er bereits während seiner Pariser Zeit gerne der nordgermanischen Götterwelt, deren Stil er der Flächenkunst des art nouveau entlieh, machten ihn zu einem begehrten Ausstattungskünstler, Freskotier, Kunsthandwerker und Graphiker des Jugendstils. Sein dekorativer Flächenstil, den er – mit Ausnahme seiner Porträts – zeitlebens beibehielt, verlor sich bereits in seinen Kriegsdarstellungen 1914/18, vollends aber nach 1933 in einen thematisch wie künstlerisch oberflächlichen Schematismus.

Literatur: Fritz von Ostini: Fritz von Erler. Bielefeld und Leipzig 1921 (= Künstler-Monographien. 111.); – Neue Deutsche Biographie, Bd. 4, Berlin 1959, S. 595–596 (Friedrich Ahlers-Hestermann); – Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert. Bd. 1, München 1981, S. 304–307 (Horst Ludwig).

94 Junger Fischer · Um 1920

Pinsel/Deck- und Ölfarben, Feder/Tusche über Bleistift und ockerfarbener Grundierung auf Zeichenkarton. Der Bildrahmen ist mit Bleistift ausgezogen.
431×672 mm (Blatt)
310×562 mm (Darstellung)
Bezeichnet rechts unten außerhalb des Bildfeldes in Bleistift: *F. Erler*
Inv. Nr.: 1345 A

Versteigerung: 1960 Karl und Faber, München, 37. Auktion vom 2./3. Mai 1960, Nr. 524.

Vgl. die Bemerkungen unter Kat. Nr. 95.

In Erlers neuidealistischen Ausstattungsszenen, Tafelgemälden und Skizzen kommen Fischerszenen als Mythisierungen menschlicher Lebenssituationen in verschiedenen Werken vor (vgl. Gemälde »Fischer« von 1920, Neue Pinakothek München; – »Fischeridyll« von 1920, Abb. bei F. v. Ostini 1921, S. 149; – Skizzen »Fischermädchen« und »Der Fischer« in Ausstellungskatalog »Sammel-Ausstellung Fritz Erler« Ständige Ausstellung der Münchener Künstler-Genossenschaft o. O. u. J. (München um 1930), Nr. 7396, 7511). Das starke dekorative Element dieser Entwürfe weist nicht zuletzt zurück auf des Künstlers Arbeiten, die von 1896 bis gegen 1914 im Wirkungsbereich des Jugendstils entstanden sind.

95 Badende Mädchen · Um 1920

Pinsel/Deck- und Ölfarben, Feder/Tusche über Bleistift und ockerfarbener Grundierung auf Zeichenkarton. Der Bildrahmen ist mit Bleistift ausgezogen.
435×667 mm (Blatt)
320×562 mm (Darstellung)
Bezeichnet rechts unten außerhalb des Bildfeldes in Bleistift: *F. Erler* – links unten: *K.* – auf der Rückseite: *Entwürfe Supraporten für Reusch.*
Inv. Nr.: 1344 A – Gegenstück zur voraufgehenden Katalog-Nr. 94.

Versteigerung: 1960 Karl und Faber, München, 37. Auktion vom 2./3. Mai 1960, Nr. 524.

Entwurfsskizze für Dekorationsgemälde in der Villa Reusch in Oberhausen (wie auch die Zeichnung Kat. Nr. 94).

Der Industrielle Paul Reusch (Königsbronn/Württemberg 1868 bis 1956 Schloß Katharinenhof bei Backnang) war seit 1905 Vorstandsmitglied und seit 1908 Generaldirektor der Gutehoffnungshütte in Oberhausen (vgl. Edgar Salin: Lynkeus. Gestalten und Probleme aus Wirtschaft und Politik, Tübingen 1963, S. 51–57). Er war mit Erler, der ihn porträtierte (vgl. E. Salin 1963, Abb. nach S. 56), befreundet, und auch mit anderen Künstlern und Philosophen bekannt (Fritz Behn, Oswald Spengler). Das geistige Leben in seinem Hause, das im 2. Weltkrieg unterging, und die Förderung der Künstler, die er schätzte, stellen ihn in die Reihe der intelligenten wie musisch gebildeten großen Wirtschaftsführer seiner Generation (Walther Rathenau). – Ob die Supraporten nach den Entwürfen oder überhaupt ausgeführt wurden, bleibt zu überprüfen. Die Entwürfe sind vermutlich nach dem 1. Weltkrieg, nach oder um 1920 entstanden.

Otto Greiner, geboren in Leipzig 1869, gestorben in München 1916. Greiner bildete sich in Leipzig zum Zeichner und Lithographen aus. 1888 ging er nach München, um bei Alexander Liezen-Mayer zu arbeiten. Nach einem kurzen Aufenthalt in Florenz lebte er in Rom und lernte Max Klinger kennen, der für ihn wegweisend wurde. 1892 kehrte er nach Leipzig zurück, war bald darauf in München und siedelte 1898 endgültig nach Rom über, wo er bis 1915 blieb. Jahr für Jahr reiste er jedoch nach Deutschland. Nach dem Eintritt Italiens in den Krieg zur Flucht nach München gezwungen, setzte er die Arbeit an den Entwürfen für die großen Wandgemälde des Lesesaals der Bibliothek in Leipzig fort, deren Ausführung ihm 1914 übertragen worden war. Durch seinen Tod kamen sie jedoch nicht mehr zur Ausführung. Greiner war im besten Sinne Graphiker. Seine Lithographien und Radierungen sind dem Symbolismus Max Klingers verpflichtet. Greiner ging aber in der Behandlung und Auffassung des nackten menschlichen Körpers weiter als Klinger, zumal seine Gruppenkompositionen sind von natürlicher Lebenskraft erfüllt.

Literatur: Julius Vogel: Otto Greiner, Leipzig 1903; – Guthmann: Otto Greiner, Leipzig 1903; – Hans W. Singer: Zeichnungen von Otto Greiner, Leipzig 1912 (= Meister der Zeichnung. 4.); – Julius Vogel: Otto Greiners graphische Arbeiten in Lithographie, Stich und Radierung, Dresden 1917.

96 Landschaft mit Bretterzaun · Um 1892

Bleistift, Pinsel/Tusche auf hellbraunem Zeichenkarton. Auf der Rückseite: Studie eines bärtigen Mannes von rückwärts in Rötel.
294×406 mm
Bezeichnet links am Rand oberhalb der Blattmitte mit Bleistift: *weiß der Blumen/weiß der Latten* – links unten ebenso: *Zaun mit den Schatten/ist das schwärzeste der Landschaft* – auf der Rückseite mit Feder/Tusche von eigener(?) Hand: *Germania*
Inv. Nr.: 2975 A

Vorstudie für die Radierung »Auf der Flucht« von 1892 (vgl. Julius Vogel, Dresden 1917 S. 51 Nr. 41, Taf. VIII).

Der Bretterzaun – überscharf gesehen im hellen Licht und allein mit dem Bleistift minutiös erfaßt – teilt nicht nur das Blatt in einer in die Tiefe zielenden Diagonalen, sondern führt in die Darstellung etwas Zugespitztes, Überreales ein. Dies ist besonders auffällig, weil die Baumgruppe im Hintergrund und vorn das Gestrüpp vor dem Zaun frei, malerisch und rasch mit dem Tuschpinsel gezeichnet sind. Für die Bildgestalt erbringt dies eine raffiniert zubereitete formale Bestimmtheit, die die ursprüngliche Zufälligkeit des Ausschnitts im Sinne einer durchgreifenden Stilisierung ernst nimmt. J.C.J.

97 Bildnis einer lachenden Frau · 1902

Schwarze Kreide und Kohle, Pinsel/Deckweiß (zersetzt), hellrosa Kreide auf blauem, verblichenem Tonpapier. Reste alter Montierungen an den Rändern der Vorder- und Rückseite.
545×417 mm
Bezeichnet links unten: *O. Greiner/1902 Rom*
Inv. Nr.: 3480 A

Das Bildnis steht in engem Zusammenhang mit der Lithographie »Civetta del Colosseo« von 1902 und der Lithographie »Lachendes Mädchen« von 1901 (vgl. Julius Vogel, Dresden 1917 S. 83 f Nr. 82 und 81, Taf. XXVIII). Im Hintergrund die Silhouette von Rom.

Auch hier ist der Realismus so angeschärft, daß die Härte der Linien, der Konturen und die komplizierte Haltung der Figur im Bildraum eine Erstarrung verursachen, die besonders bei den Gesichtszügen ins Maskenhafte gerinnt. Diese geprägte Form enthält eine unterschwellige Tendenz zu ornamenthafter und dekorativer Verfestigung. J.C.J.

98 Zwei Bildnisse von Frauen der Familie Duranti · 1914

Links Frontalbildnis, rechts Kopf im Dreiviertelprofil nach links. Bleistift mit Spuren von Rotstift. Das Bildnis links befindet sich auf dem großen Blatt, das Bildnis rechts ist ausgeschnitten (140×120 mm) und auf das Blatt geklebt. Beide Brustbilder mit Bleistift dünn umrandet.
254×336 mm
Unbezeichnet
Inv. Nr.: 2933 A

Provenienz: Sammlung N. Greiner, Rom (bis 1964).

Studien für die Lithographie der Familie Duranti. Die Lithographie ist 1914 datiert und zeigt die Schwiegermutter des Künstlers mit ihren drei Töchtern: links Ida, in der Mitte Giulia, rechts Nannina, die Frau des Künstlers (vgl. Julius Vogel, Dresden 1917 S. 103 Nr. 101 Taf. XXXVI). Die Zeichnung rechts ist eine Studie zur Nannina, die Zeichnung links eine Vorstudie zur Ida, die auf der Lithographie allerdings mit fest an den Kopf gelegter Frisur abgebildet ist. J.C.J.

Hugo Joseph Anton Freiherr von Habermann, geboren in Dillingen 1849, gestorben in München 1929. Hugo von Habermann studierte zunächst Jura und nahm als Offizier am Krieg 1870/71 teil. Er bezog 1871 die Münchner Akademie, studierte unter Hermann Anschütz und Alexander Straehuber, 1873 bis 1879 im Atelier Karl Theodor von Pilotys, nahm aber auch Anregungen von Wilhelm von Diez und Wilhelm Leibl auf. Mit Bruno Piglhein und Wilhelm von Uhde gründete er 1880 in München eine kurzlebige Malschule. 1892 war er Mitbegründer und Vizepräsident der Münchner Sezession, 1904 wurde er ihr Präsident. 1905 bis 1924 Professor an der Münchner Akademie. Habermann begann mit Historien und Genrestücken in der Münchner Tonmalerei der siebziger Jahre, wandte sich jedoch nach 1890 fast ausschließlich dem Frauenbildnis zu, ohne sich aber als Porträtist durchsetzen zu können. Um 1895 hatte er in einem Modell einen Frauentypus gefunden, das er in seinen kontrastfarbigen Bildnissen mit kühner Farbmodulation immer neu posieren ließ. Durch die malerische Kurvatur und dekorative Wirkung wurde Habermann oft für den Jugendstil in Anspruch genommen, doch entspringt seine Malerei weniger der Flächenkunst als vielmehr der Malerei eines Rubens oder Jordaens.

Literatur: Otto Grautoff: Hugo von Habermann. In: Westermanns Monatshefte 49, 1904/05, 97. Bd., S. 821–834; – Lovis Corinth: Hugo von Habermann. In: Kunst und Künstler 8, 1910, S. 301–308; – Fritz von Ostini: Hugo von Habermann, München 1912; – Ausstellungskatalog »Jubiläums-Ausstellung Hugo von Habermann anläßlich des 70. Geburtstages des Künstlers. 1849–1919« Moderne Galerie Thannhauser München 1919; – Neue Deutsche Biographie, Bd.7, 1966, S. 396–397 (Hans Detlev Henningsen); – Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. 2, München 1982, S. 72–74 (Horst Ludwig).

99 Selbstbildnis · 1896

Kohle, weiß gehöht, mit eingekratzter Schraffur auf gekreidetem, dickem Papier.
375×320 mm
Bezeichnet rechts unten: *Habermann 96.*
Inv. Nr.: 3262 A

Die Porträtzeichnung schließt sich an ein querformatiges Selbstbildnis in Halbfigur an, das Habermann auf der ersten Münchner Sezessionsausstellung 1893 zeigte (vgl. Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung »Secession«, München 1893, Nr. 212) und das die Sezessions-Galerie erwarb (vgl. Ausstellungskatalog »Die Münchener Secession und ihre Galerie« Münchener Stadtmuseum 1975). Ein Selbstbildnis von 1897 gelangte 1910 in die Gemälde-Galerie Stuttgart (vgl. Kunstchronik N. F. 21, 1910, Sp. 236).

Die verwischten Schattenpartien des Gesichts hat Habermann durch eingekratzte Schraffuren vom gänzlich verwischten Hintergrund abgehoben. So verlieh er dem Porträt die Geste effektvoller Zuwendung ins Licht.

100 Damenbildnis · 1895

Kohle auf grauem Papier.
519×380 mm
Bezeichnet rechts unten: *Habermann 1895* – Sammlerstempel Gustav Engelbrecht (Lugt 1148)
Inv. Nr.: 794 A

Provenienz: Sammlung Gustav Engelbrecht, Hamburg – Englischer Privatbesitz (bis 1956).

Typisches Blatt Habermanns aus dem Jahr 1895, als er mit einigen Frauenporträts glänzende Proben seiner neuen Auffassung vorlegte (vgl. zum Beispiel »Bildnis des Fräuleins von Torri« von 1895, Abb. bei O. Grautoff 1904/05, S. 824).

Der weiche Linienfluß wird durch die tiefen verwischten Schattenpartien, die Habermann besonders schätzte, attraktiv hervorgehoben.

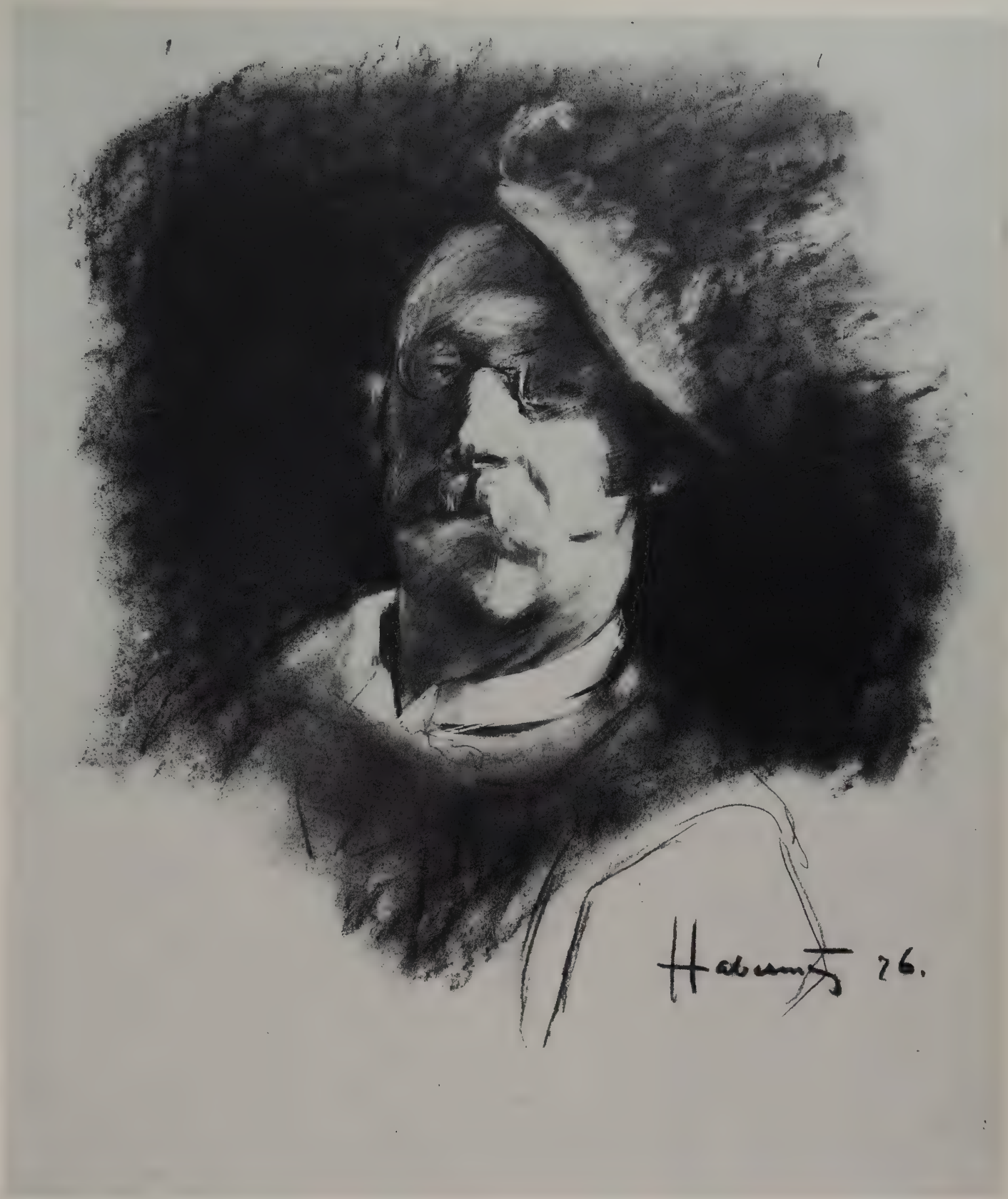
101 Frauenbildnis · Nach 1900

Kohle auf weißem Papier, Zeichenfläche präpariert.
400×275 mm
Bezeichnet rechts unten: *Habermann*
Inv. Nr.: 2632 A

Provenienz: Englischer Privatbesitz (bis 1956).

Die modische Kleidung, die vornehme, elegisch-gefühlvolle Haltung der Dargestellten verschmelzen zum Bild einer attraktiven Dame der Gesellschaft, deren bewegte Eleganz der Künstler mit schwarzen Schatten, kürzelhaften Schraffuren und raschen, mit großer Sicherheit wie aus dem Leben gegriffenen Linien festhielt, ein Bildnis, das einem Schönheitsideal und dem Selbstbewußtsein der Dargestellten gleichermaßen schmeichelt.

J. C. J.



Katalog Nr. 100

Habermann

Ludwig von Hofmann, geboren in Darmstadt 1861, gestorben in Pillnitz 1945. Hofmann studierte zunächst Jura, besuchte dann 1883 bis 1886 die Dresdner Akademie unter Ernst Hähnel und Johannes Schilling, 1886 bis 1888 die Karlsruher Akademie unter Ferdinand Keller und 1889 die Pariser Académie Julian. In Paris empfing er die stärksten Eindrücke durch die Werke von Puvis de Chavannes, Maurice Denis und Albert Besnard. 1890 übersiedelte er nach Berlin und gehörte zu den Mitgliedern der »Vereinigung der Elf«, des Vorläufers der Berliner Sezession. Seine hellfarbigen Figurenkompositionen in festlich heiterer Landschaft werden durch die Kenntnis der Werke Hans von Marées, die Hofmann in München tief beeindruckten, und durch seine Italienaufenthalte sicherer und reicher. Seine Gemälde und Zeichnungen umkreisen das Thema des »Goldenen Zeitalters« stets aufs neue. Hofmann war mit Hugo von Hofmannsthal, Maurice Maeterlinck und Gerhart Hauptmann befreundet, er war Mitarbeiter des »Pan«. 1903 wurde er an die Kunstschule Weimar berufen, wo er in regem Austausch mit Harry Graf Kessler und Henry van de Velde stand. 1916 Lehrauftrag für dekorative Malerei an der Dresdner Akademie. Nach dem Krieg war die Zeit der dekorativen Flächenkunst des Jugendstils, zu dessen bedeutendsten Vertretern Hofmann zählt, vorbei und Hofmann geriet mehr und mehr in Vergessenheit.

Literatur: Oskar Fischel: Ludwig von Hofmann, Bielefeld und Leipzig 1903 (= Künstler-Monographien. Bd. 63); – Edwin Redslob: Ludwig von Hofmann. Handzeichnungen, Weimar 1918; – Neue Deutsche Biographie. Bd. 9, 1971, S. 458–459 (Gertraude Lippold); – Ausstellungskatalog »Ludwig von Hofmann. Zeichnungen und Pastelle aus Privatbesitz« Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Kurpfälzisches Museum Heidelberg 1976; – Renate Liebner: Ludwig von Hofmann. Monographie und Werkverzeichnis, Phil. Diss. (in Vorbereitung).

102 Mutter mit Kindern in Landschaft · Nach 1914

Schwarze Kreide, gewischt, auf dünnem, gelblichem Papier. Bildfeld umrandet.
210×323 mm
Bezeichnet rechts unten mit Monogramm: *LvH*
Inv. Nr.: 4354 A

Provenienz: Sammlung Dr. S. Wichmann, Starnberg (bis 1970).

Die von Hofmann vertretene neuidealistische Auffassung tritt hier wie in fast allen seinen Wandgemälden und Ausstattungsstücken, Tafelbildern, Pastellen, Kreide- und Kohlezeichnungen in typischer Weise hervor. In den Themen »Mutter mit Kind«, »Frühling«, »Badende«, »Reiter am Meer«, »Erwachen« usw. versuchte Hofmann keine Szenen aus dem Leben zu geben, sondern das Leben selbst, das Leben als Idee, oder vielmehr als Potenz immer aufs neue bildlich zu formulieren. Das verbindet ihn mit allen antinaturalistischen Tendenzen der Jahrhundertwende. Durch seine klassische Haltung setzt er sich aber von ähnlichen Bestrebungen der Heimatkunst, des Symbolismus und der mythologischen Pathetik ab. Aus dieser klassischen Haltung entwickelte Hofmann auch seinen Zeichenstil, den er, einmal gefunden, nur noch in Grenzen abwandelte. J. O.

Die Gegenstände und Figuren werden vereinfacht und zu großen, flächigen Formenkomplexen zusammengezogen. Dadurch emanzipiert sich das Bild so nachdrücklich von der Wirklichkeit, daß die Eintragungen von Schatten auf unserem Blatt, die die Beleuchtungsrichtung angeben, fast als fremde Zutat empfunden werden. Man hat den Eindruck, als sei der frühe Kubismus und dessen deutsche expressionistische Anwendungen hier verarbeitet. Deshalb möchte man das Blatt nicht vor 1914 ansetzen. J. C. J.

Gustav Klimt, geboren in Baumgarten bei Wien 1862, gestorben in Wien 1918. Klimt besuchte ab 1876 die Kunstgewerbeschule in Wien, seit 1878 lernte er bei dem ornamental arbeitenden Ferdinand Laufberger. Die Farbenkunst Makarts und die Arbeitsweise Laufbergers beeinflußten Klimt in seinen Anfangsjahren. Laufberger vermittelte Klimt 1880 die ersten Aufträge, zu denen er seinen Bruder Ernst sowie Karl Matsch heranzog. Als Kollektiv arbeiteten sie auch in späteren Jahren und führten private und öffentliche Aufträge aus. Der Tod Ernst Klimts 1894 setzte der gemeinsamen Arbeit ein Ende. Klimt gehörte 1897 zu den Gründungsmitgliedern der Wiener Sezession, deren Präsident er bis zur Spaltung 1905 war. Mit den Deckengemälden für die Wiener Universität nach 1900 überwand Klimt seinen frühen Dekorationsstil, den er in direkter Anlehnung an englische Präraffaeliten und der art-nouveau-Kunst Toorops u. a. entwickelt hatte; seither zeigte er sich in seinem unverwechselbaren Individualstil. Er verband darin die erotische Körperdarstellung mit Flächenornamenten, eine bald zarte, bald kräftige Farblichkeit mit mosaizierenden Schmuckelementen. Nach 1910 tritt das Dekorative zugunsten freierer Behandlung zurück. Er wirkte auf den jungen Kokoschka und Egon Schiele.

Literatur: Fritz Novotny und Johannes Dobai: Gustav Klimt, Salzburg 1967, 2. Aufl. 1975; – Christian M. Nebehay: Gustav-Klimt-Dokumentation, Wien 1969; – Alice Strobl: Gustav Klimt. Die Zeichnungen, 2 Bde. (Bd. 3 in Vorbereitung), Salzburg 1980/82 (= Veröffentlichungen der Albertina. Nr. 15.).

103 Bildnis einer Dame · 1897/98

Schwarze Kreide, gewischt, rote und weiße Kreiden auf hellbraunem Papier.
430×298 mm
Bezeichnet rechts unterhalb der Bildmitte: *GUSTAV/KLIMT.* – rechts unten Sammlerstempel Gustav Engelbrecht, Hamburg (Lugt 1148)
Inv. Nr.: 758 A

Provenienz: Sammlung Gustav Engelbrecht, Hamburg (seit 17.12.1910).

Ausstellung: 1910/11 Berlin, 21. Kunstausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste, Kat. Nr. 569.

Literatur: O. Breicha 1978, S. 193 Abb.; – A. Strobl 1980, S. 123, S. 126 Nr. 394, S. 127 Abb.

In den Jahren 1896 bis 1898 schuf Klimt, offenbar angeregt von Franz Stuck, eine Reihe von selbständigen Bildniszeichnungen, meist Brustbildern von Frauen, die gelegentlich veröffentlicht wurden und selten mit gemalten Porträts in Verbindung gebracht werden können (vgl. A. Strobl 1980, S. 123–129). Die in den anderen Blättern gern benutzten Schraffuren und Einschattungen für Hintergründe und Kleider treten in unserer Zeichnung zugunsten der Umrißlinie zurück. Ob in der Zeichnung eine Studie für ein Porträt »Dame mit Pelzkragen« von 1897/98 (vgl. Novotny/Dobai 1967, Nr. 80) zu erkennen ist, wie A. Strobl vermutet, muß wegen der spezifischen Physiognomie, die im Gemälde nicht wiederkehrt, bezweifelt werden. Fast in seinem ganzen Werk umkreist Klimt erotische Themen. Hier wird Erotisches nur angedeutet. Es begegnet uns in seinem Werk aus der Vielfalt der Frauenfiguren keine Medea oder Salome, nicht die beauté du diable oder femme fatale des fin de siècle. Wir finden die femme fragile, das seltene und hauchzarte Geschöpf, umhängt – fast zu schwer – mit samtenem Pelz, bekrönt von hochgestecktem Haar, dem einige Strähnen entglitten sind. Nicht die „Urgestalt des Weibes" kündet sich im Blick dieser Augen, auch nicht die Attitüde der Unschuld. Ein höheres, letztes Raffinement ist erreicht.

GUSTAV
KLIMT

104 Kalenderblattentwurf – Monat Januar · 1900

Bleistift, Feder und Pinsel/schwarze Tusche und Weißhöhung auf graugelblichem Papier, Faltspuren parallel zum Darstellungsrand.
416×306 mm (Blattgröße)
220×216 mm (Darstellung)
Bezeichnet links unten: *GK.* – rechts oben: *JÄN-/NER.* – unten Druckanweisung Klimts: *Wenn ich nicht irre, sollen diese Blätter in 2 Farben reproduziert / werden – schwarz und gold – glaub ich – im / Falle diehs stimmt, so sollen die Weiber und die Schlange / in schwarz – »Saturnus« aber, der Gott der Zeit in Gold / gedruckt werden. / Gustav / Klimt.* – An den Rändern Federabstriche. Rechts unten Sammlerstempel Gustav Engelbrecht, Hamburg (Lugt 1148)
Inv. Nr.: 845 A

Provenienz: Sammlung Gustav Engelbrecht, Hamburg (seit 24.9.1913) – Sammlung Ernst Arnold, Dresden – Englischer Privatbesitz (bis 1956).

Literatur: A. Strobl 1980, S. 211, S. 214 Nr. 719, Abb. S. 210.

Reproduziert in Schwarz und Gold in der Prachtzeitschrift der Wiener Sezession »Ver Sacrum« 1901, Heft 1, S. 2; unter der Zeichnung ist über die ganze Blattseite JANUAR gedruckt, auf der Seite daneben das Kalenderblatt für diesen Monat.

Das von Klimt »Saturnus« bezeichnete Blatt gibt den Gott der Zeit geflügelt und mit Stundenglas. Er ist umringt von der sich in den Schwanz beißenden Schlange als dem Sinnbild der Ewigen Wiederkehr. Auf der Schlange steht ein als Beginn des Jahres gedeutetes junges Mädchen. Die Darstellung des Mädchens und des Kopfs des Saturn entlehnte Klimt dem Pastell »Die Sphinx« von Jan Toorop (Den Haag, Gemeentemuseum). Die alte Frau rechts, die als zu Ende gehendes Jahr gedeutet wurde, leitet sich von verschiedenen Studien zur Allegorie des »Wissens« im Kompositionsentwurf für das Fakultätsbild »Philosophie« von 1897/98 (Novotny/Dobai 19, S. 312–314, Nr. 105) her und wurde hier seitenverkehrt übernommen. Dem Kalenderblattentwurf gingen einige Figuren- und Kompositionsstudien voraus (vgl. A. Strobl 1980, S. 214 Nr. 720–731).

Wenn ich nicht irre, sollen diese Blätter in 2 Farben reproduziert werden — schwarz und gold — glaub ich — im Falle dies stimmt, so sollen die Adern und die Höhlungen in schwarz, „Saturnus" aber, der Gott der Zeit in Gold gedruckt werden.

105 Brustbild einer Frau, die Hände in den Haaren

Schwarze Kreide auf Packpapier.
447×306 mm
Unbezeichnet
Inv. Nr.: 693 A

Provenienz: Englischer Privatbesitz (bis 1956)

Literatur: A. Strobl 1980, S. 264 Nr. 904, Abb. S. 265

Die Studie entstand im Zusammenhang mit der rechten Figur der drei »Erinnyen« im Fakultätsbild »Jurisprudenz« (Novotny-Dobai 1967, S. 328 Nr. 128; – vgl. weitere Studien bei A. Strobl 1980, S. 264 Nr. 900–903), das Klimt in den Jahren 1903–1907 ausführte. Die »Jurisprudenz« war von den ausgeführten Fakultätsbildern, den damals umstrittenen Deckengemälden für die Wiener Universität, das dritte und letzte (vgl. auch Alice Strobl: Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt. In: Albertina-Studien 2, 1964, Heft 4). Die beardsley-artigen Erinnyen wurden von dem mit Klimt bekannten Kritiker Ludwig Hevesi die »drei Lemuren des zwanzigsten Jahrhunderts« genannt (L. Hevesi: Acht Jahre Secession, Wien 1906, S. 444). Ähnlich aufgefaßte Frauenfiguren wie diese griechischen Rachegöttinnen begegnen auch in den »Gorgonen« des gleichzeitigen »Beethoven-Frieses«.

In der Darstellung von Frauenhaaren folgte Klimt nicht nur einem ornamentalen Impuls. Der Fluß der Haare war für ihn vielmehr ein Signum der Erotik: Fesselung, Verstrickung, Lösung. Die Künstler des Münchner Jugendstils etwa entwickelten ihre ornamentale Linie aus den Lilien und Kranichen, Flammen und Rauchschwaden, Klimt fast ausschließlich aus der Körperlinie der Frau, damit auch aus dem Fall und Fluß ihres Haars. So lenkt er uns auch hier direkt in das Zentrum seines Schaffens.

106 Liegender weiblicher Akt · Gegen 1913

Bleistift auf weißem Papier.
365×500 mm
Unbezeichnet
Inv. Nr.: 4365 A

Literatur: Alice Strobl: Gustav Klimt. Die Zeichnungen 1913–1918 (= Veröffentlichungen der Albertina Nr. 15, Bd. 3.). In Bearbeitung.

Die Studie steht im Zusammenhang mit Klimts Gemälde »Die Jungfrau« in der Národni Galerie, Prag (Novotny-Dobai 1967, S. 357–358 Nr. 184; – dort auch weitere Vorzeichnungen), das um 1913 entstand (freundliche Auskunft von Frau Dr. Alice Strobl, Wien, vom 25.3.1983). In ähnlichen Positionen begegnen uns Klimts Modelle bereits in den zahlreichen Studien zum Gemälde »Wasserschlangen II« von 1905/06 (vgl. A. Strobl 1982, S. 85–101). Aus ihnen entwickelte er seine ornamentalen Kompositionen.

Max Klinger, geboren in Leipzig 1857, gestorben in Großjena 1920. Klinger erfuhr seine erste Ausbildung in Karlsruhe unter Karl Gussow, dem er 1875 nach Berlin folgte. Dort stellte er 1878 erstmals aus und radierte seine erste graphische Folge. Nach Aufenthalten in München und Brüssel ging er nach Paris, kehrte nach Berlin zurück und übersiedelte nach Rom, wo er bis 1893 blieb. Danach ließ er sich in Leipzig nieder. Reisen führten ihn nach Italien, Griechenland, Frankreich und Spanien.

Die Anregungen der Werke Böcklins, Goyas, der französischen Impressionisten und Puvis de Chavannes verarbeitete Klinger in seinen Gemälden. Seine Figurenkompositionen von monumentalem Pathos (»Urteil des Paris«, »Christus im Olymp«) machen ihn namentlich im Jahrzehnt vor 1900 zu einem Hauptvertreter der »Gedankenkunst«. Er suchte darin die antike Mythologie, das Christentum und die Ideen des künstlerisch-sozialen Aufbruchs der eigenen Zeit zu versöhnen. Diesem Anspruch galten auch seine Radierfolgen (»Brahmsphantasien«) und seine Plastiken (»Beethovendenkmal«).

Literatur: Hans W. Singer: Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke, Berlin 1909; – Hans W. Singer: Zeichnungen von Max Klinger, Leipzig 1912 (= Meister der Zeichnung. 1.); – Ausstellungskatalog »Max Klinger 1857–1920« Museum der bildenden Künste Leipzig 1970; – Alexander Dückers: Max Klinger, Berlin 1976; – Ausstellungskatalog »Max Klinger« Kunsthalle Bielefeld 1976; – Ausstellungskatalog »Max Klinger. Die graphischen Zyklen« Villa Stuck, München 1980.

107 Italienische Landschaft · 1887

Feder und Federstiel/Tusche auf hellgrauem, glattem Papier. Blatt auf Karton aufgezogen und mehrfach durch Linien eingefaßt.
579×423 mm (Karton)
440×293 mm (Blatt)
Bezeichnet rechts unten: *Max Klinger 1887.* – auf dem Untersatzkarton links unten: *Max Klinger* – rechts unten: *Berlin 1887.* – links unten Sammlerstempel in Rot Dr. H. Stinnes (Lugt 1376a)
Inv. Nr.: 2465 A

Provenienz: Sammlung Dr. Heinrich Stinnes, Köln.

Versteigerung: 1963 Karl und Faber, München. 87. Auktion vom 6.–8. November 1963, Nr. 705.

In Strichlage, Behandlung und in der ganzen Auffassung erinnert das Blatt an die Landschaften der Radierfolge »Intermezzi« von 1881 (vgl. H. W. Singer 1909, Nr. 58–60; – vgl. auch eine Studienlandschaft in H. W. Singer 1912, S. 7 Abb.). Auch ist ein Nachklang an die große, hochformatige italienische Landschaft aus dem Ausstattungszyklus der Villa Albers in Berlin-Steglitz von 1884/85 (Kunsthalle Hamburg) zu spüren.
J. O.

Die Zeichnung wirkt in ihrer scharfen Ausarbeitung wie eine Vorlage für eine Reproduktion. Der Stich-Charakter ist durch den spitzen Strich der Feder wiedergegeben, ebenso sind die komplizierten räumlichen Zuordnungen etwa in der Felsschlucht, in die der Bach herabschießt, beharrlich durch Schraffuren verschiedener Dichte und Richtung verdeutlicht. Auch die Schwarz-Weiß-Werte sind überdeutlich gegeneinander abgewogen. Dieser Wille zur Klärung eines komplexen Natureindrucks zwingt den Künstler zur Abkehr von einer genauen Wiedergabe und führt ihn zu Vereinfachungen, Betonungen, das heißt zu einem gewissen Maß von Stilisierung, die sich vom Natureindruck notwendig entfernt. Es ist fast eine Art Ideallandschaft auf diese Weise entstanden.
J. C. J.

108 Weiblicher Akt · 1902

Schwarze Kreide, gewischt, Pinsel/Deckfarben auf graugrünem Papier, Blatt auf weißem Karton aufgezogen.
531×581 mm
Bezeichnet: *MK/13.11./1902*
Inv. Nr.: 3410 A

Provenienz: Kunsthandlung A. Gebhardt, München 1968.

Der stark bewegte Frauenakt gehört zeitlich in den Umkreis der Figur der Nereide, die auf der Thronrückseite des Klingerschen Beethovendenkmals von 1902 (Leipzig, Museum der bildenden Künste) mit anderen Bronzereliefiguren das von Klinger oft behandelte Thema der Vereinigung der heidnischen Antike mit dem Christentum symbolisiert. Der Thronsessel wurde im Dezember 1901 gegossen, unsere (gegenüber der Thronfigur seitenverkehrte) Aktzeichnung entstand mithin fast ein Jahr später. Es ist daran zu erinnern, daß Klinger rückblickend in einem Brief schrieb, er habe den Beethoven bereits 1885 in Paris »genau so in allen Details wie er jetzt ist« als Gips ausgeführt (vgl. Willy Pastor: Max Klinger, Berlin 1922, S. 168), ob auch die Thronsesselfigur, bleibt dennoch ungewiß. Über die Jahre hin arbeitete Klinger weiter an dem Standbild, Studienblätter fertigte er mindestens seit 1886 (Leipzig Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung), die Arbeit am dann schließlich ausgeführten Thron begann 1897. – Stark bewegte Frauenfiguren finden sich in Klingers malerischem und graphischen Werk zu fast allen Zeiten. Sie sind ein Signum seines Schaffens. An unsere Zeichnung schließt sich ein Frauenakt in ähnlicher Haltung an, den Klinger am 4.3.1903 schuf (vgl. Max Klinger: Gedanken und Bilder. Aus der Werkstatt des werdenden Meisters, Leipzig 1925, S. 69 Abb.). J.O.

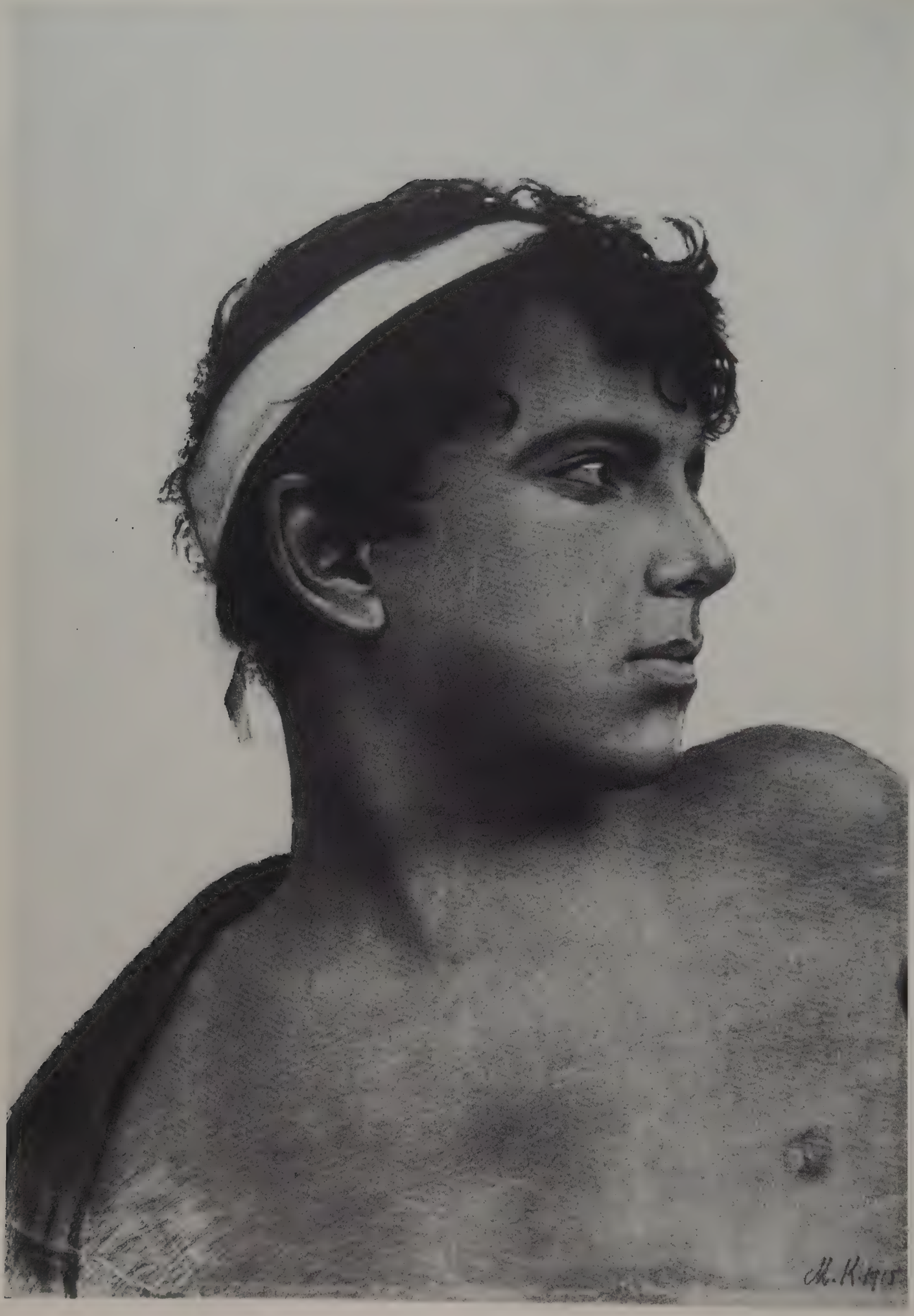
Malerische Plastizität und linearer, fließender Umriß machen für diese Zeichnung das skulpturale, das malerische und das graphische Interesse des Künstlers fruchtbar. Weißhöhungen verstärken das Körpervolumen, weiche Schatten runden die Formen, die fast ohne Absetzen durchgezogene Kontur legt mit graphischen Mitteln die Grenzen fest, in denen der Körper sich atmend regt. Auch die Wahl des farbigen Papiers ist nicht zufällig, sondern im Sinne einer atmosphärisch-malerischen Gesamterscheinung überlegt verwendet. Der bildmäßige Akt scheint nicht für die Studienmappe des Künstlers, sondern zum Verkauf bestimmt.
J.C.J.

109 Italienischer Knabe · 1915

Kohle, Pinsel/Deckfarben in Blau und weiß auf hellbraunem, rauhem Zeichenpapier. Auf der Rückseite des Blattes Ränder blauen Tonpapiers der ursprünglichen Montierung. Links unten Knickfalte.
534×378 mm
Bezeichnet rechts unten: *M.K. 1915*
Inv. Nr. 3481 A

Klingers Zeichenkunst ist – ganz im Gegensatz zu seiner seit einigen Jahren wiederentdeckten Druckgraphik – nahezu unbekannt. Das vorliegende Blatt erinnert eher an die Stilstufe der achtziger und neunziger Jahre als an die Zeit der Radierfolge »Das Zelt« von 1915/17. J.O.

Dennoch könnte die Datierung richtig sein – sie stammt ja vom Künstler selbst –, denn die Zeichnung setzt sich durch die perfekte, weiche Behandlung der Oberflächen, die dem jungen Italiener einen Hauch von schamhafter Erotik mitgibt, von dem strengeren Zeichenduktus der Jahrzehnte vor 1900 deutlich ab. Sie kippt um ins Banale, gleichwohl ist sie ein gutes Beispiel für Klingers differenzierte malerische Zeichenweise der letzten Schaffensphase. J.C.J.



Katalog Nr. 109

Schiele

Literatur: Arthur Roessler: Erinnerungen an Egon Schiele, Wien 1948; – Egon Mitsch: Egon Schiele. Zeichnungen und Aquarelle, Salzburg 1961; – Rudolf Leopold: Egon Schiele. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Salzburg 1972; – Christian M. Nebehay: Egon Schiele 1890–1918. Leben Briefe Gedichte, Salzburg und Wien 1978; – Ausstellungskatalog »Egon Schiele. Zeichnungen und Aquarelle aus den Beständen des Historischen Museums der Stadt Wien und aus amerikanischem Privatbesitz« Wien, Linz, München 1981/82.

Egon Schiele, geboren in Tulln an der Donau 1890, gestorben in Wien 1918. Schiele besuchte von 1906 bis 1909 die Wiener Kunstakademie. Er gehörte 1909 zu den Gründungsmitgliedern der Wiener »Neukunstgruppe« und beteiligte sich seither an Ausstellungen. Wegweisend war für Schiele die Freundschaft mit Gustav Klimt, dessen ornamentaler Auffassung er zunächst folgte, auch zeigen sich Einflüsse der Werke van Goghs und Toulouse-Lautrecs. Nach 1910 entwickeln sich in seinen Selbstporträts, Bildnissen, Akten und Landschaften expressive Tendenzen, gekennzeichnet durch eckige und unruhige Strichführung und durch betonte Farbigkeit in der Flächengliederung. Diese Tendenzen weichen seit 1915 einer vereinheitlichenden Kompositionsweise. Die unverhüllte Erotik und die oftmals visionäre Ekstatik seiner Werke, die er in nur wenigen Jahren ausführen konnte, machen Schiele neben Klimt zu einem der wichtigsten Maler und Zeichner Österreichs.

110 Bildnis Grete Wolf · 1913

Schwarze Kreide auf gelblichem Papier, stark gegilbt. Auf der Rückseite Fragment eines männlichen Aktes.
318×415 mm
Bezeichnet rechts unten: *EGON/SCHIELE/1913* – rechts unter der Darstellung: *GRETE WOLF* – auf der Rückseite Nachlaßstempel Egon Schiele.
Inv. Nr.: 1200 A

Die Malerin Grete Wolf war die Gattin des Malers Georg Krakauer (Wien 1890–1954 Jerusalem). Beide waren mit Schiele bekannt. Möglicherweise wollte Schiele gegen Ende des Jahres ein Porträt von Grete Wolf malen. Diese Vermutung stützt sich auf eine Mitteilung Grete Wolfs an Egon Schiele »Fahre morgen von hier weg wenn Sie an mir arbeiten wollen schreiben Sie mir eine Karte. Herzlichst Grete Wolf. 1. Dezember 1913« (Nebehay 1979, S. 276). Außer dieser Bildniszeichnung gibt es noch eine weitere kleine, wohl ebenfalls 1913 entstandene Porträtstudie. Schiele hat sie auf eine Visitenkarte des Kunstkritikers und Schiele-Förderers Arthur Roessler hinskizziert (Ausstellungskatalog 1981/82 S. 67 Nr. 72 Abb.).

Max Liebermann, geboren 1847 in Berlin, gestorben 1935 in Berlin. Sohn eines Kaufmanns. Ausbildung unter Carl Steffeck in Berlin 1866 bis 1868, dann bis 1872 auf der Weimarer Kunstschule unter Ferdinand Pauwels. Begegnung mit Mihaly Munkacsy in Düsseldorf 1871, erste Hollandreise, wo er zeitlebens immer wieder arbeitete, seit 1880 während der Sommermonate alljährlich. Unter dem Eindruck der holländischen Reise malte er 1871/72 das Gemälde »Gänserupferinnen«, das in Berlin als triviale Arbeitsdarstellung einen Skandal auslöste. 1872 in Paris, Freundschaft mit Munkacsy, Besuch in Barbizon, Studium Courbets. Nach dort gemalten Studien entstanden bäuerliche Genrebilder. 1881 lernte er in Holland Jozef Israels kennen, durch ihn angeregt malte Liebermann Bilder holländischen Lebens, in denen er die realistische Naturbeobachtung mit der Darstellung der Atmosphäre des Lichts verband. Seit 1887 in Berlin, 1899 Vorsitzender der Berliner Sezession, die er wegen Streits 1911 verließ. Seit 1890 Auseinandersetzung mit dem französischen Impressionismus. Übergang zu kräftigeren Lichtern, leuchtenderen Farben und bewegteren Kompositionen. 1920 Präsident der Akademie der Künste, deren Mitglied er seit 1898 war. Nach 1933 Mal- und Ausstellungsverbot. Über fünfzig Jahre war Liebermann eine der führenden Malerpersönlichkeiten Deutschlands. Während der Glanzzeit der Berliner Sezession 1900 bis 1910 war er als Künstler der Repräsentant seiner Epoche, des antiwilhelminischen großstädtisch-liberalen Bürgertums, als dessen Statthalter er sich auch in späteren Jahren verstand.

Literatur: Hans Rosenhagen: Max Liebermann, Bielefeld und Leipzig 1900 (= Künstler-Monographien. 45.); – Gustav Pauli: Max Liebermann. Des Meisters Gemälde, Stuttgart und Leipzig 1911, 2. Aufl. Berlin 1922 (= Klassiker der Kunst. 19.); – Hans W. Singer: Zeichnungen von Max Liebermann, Leipzig 1912 (Meister der Zeichnung. 2.); – Julius Elias: Die Handzeichnungen Max Liebermanns, Berlin 1922; – Gustav Schiefler: Max Liebermann. Sein graphisches Werk, 3. verm. Aufl. Berlin 1923; – Erich Hancke: Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke, Berlin 1914, 2. Aufl. 1923; Max. J. Friedländer: Max Liebermann, Berlin 1924; – Ruth Göres: Die Handzeichnungen Max Liebermanns. Ihr Verhältnis zu seiner Malerei, ihr Beitrag zum Realismus. Phil. Diss. Masch. Berlin (Ost) 1971; – Ausstellungskatalog »Max Liebermann in seiner Zeit« Nationalgalerie Berlin, Haus der Kunst, München 1979/80.

111 Holländisches Dorf mit figürlicher Staffage · Um 1887/88

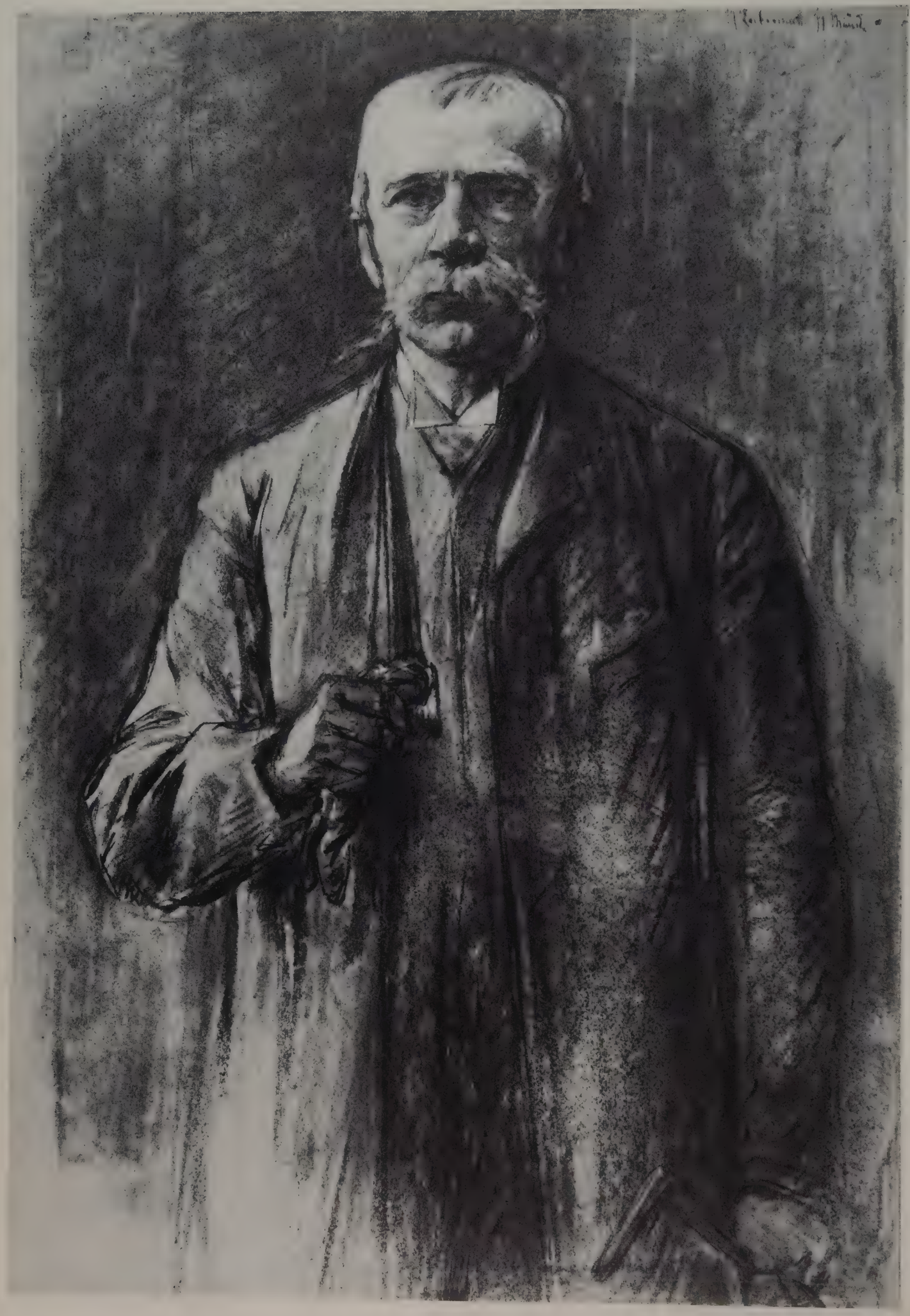
Schwarze Kreide, weiß gehöht, auf ockerfarben getöntem, grauem Tonpapier.
306×337 mm
Bezeichnet rechts unten: *M Liebermann*
Inv. Nr.: 1116 A

Ausstellung: Kat. Berlin und München 1979/80, S. 505 Nr. 233, Abb. S. 506.

Den Hollandaufenthalten 1887/88 in Laren und Zandvoort gingen seit 1871 eine Reihe anderer voraus (vgl. Anna Wagner: Max Liebermann in Holland, o.O. u. J. (Bonn 1973) (= Nachbarn. 16.)). »Zur Selbständigkeit führte ihn Holland« schrieb Liebermanns Biograph Erich Hancke über die künstlerische Bedeutung seiner Wahlheimat.

Unserer Zeichnung zugehörig ist eine ähnliche »um 1888« datierte (vgl. Katalog der Auktion 222, Moderne Kunst, Dr. E. Hauswedell, Hamburg, Juni 1977, Nr. 976, Abb. S. 364) und eine um 1887 entstandene, mit Deckweiß gehöhte Kreidezeichnung im Kupferstichkabinett der Staatl. Kunstsammlungen Dresden (Inv.-Nr. C 1888 50-69; – vgl. Ausstellungskatalog »Zeichnungen und Aquarelle von M. Liebermann« Staatl. Kupferstichkabinett, Dresden, Okt.–Dez. 1927, Nr. 22, Tafel 6). J.O.

Die sachliche Darstellung, die weder poetische Überhöhung noch Milieustudie gibt, sondern scheinbar ohne Emotion die dürftige Umwelt der Landbevölkerung beschreibt, hat Liebermann in seiner Zeit lange zum Arme-Leute-Maler gestempelt. Aber gerade seine vor 1890 in Holland entstandenen Arbeiten beweisen des Künstlers Engagement wie seine großartige Begabung, die hier ihr Thema findet und erfüllt, das Dasein der einfachen Leute als Sinnbild eines im Schatten liegenden Lebens, dem dennoch Kraft und Erfüllung gehört, zu schildern. Wie angemessen sparsam Liebermann mit seinen Mitteln umgeht, das bezeugt diese Zeichnung. J.C.J.



112 Bildnis des Malers Fritz von Uhde · 1891

Kohle, schwarze und weiße Kreiden auf kräftigem, grünem, stark vergilbtem Tonpapier. Der untere Rand beschnitten.
543×378 mm
Bezeichnet rechts oben: *M. Liebermann 91 München.* – auf der Rückseite von fremder Hand: *Ludwig Wüllner 1958.* – links unten von fremder Hand: *Bildnis Uhde.*
Inv. Nr. 719 A

Provenienz: Sammlung Prof. Schweizer, England (bis 1956).

Versteigerung: 1924 Amsler & Ruthardt, Berlin, 105. Auktion vom 28./29. Oktober 1924, Nr. 431, Taf. 42.

Ausstellungen: Ausstellungskatalog »Handzeichnungen von Max Liebermann« Galerie Ernst Arnold, Dresden und Breslau 1916, Nr. 12 (dort mit anderen Maßen um 1888 datiert, möglicherweise identisch); – Kat. Berlin und München 1979/80, S. 524 Nr. 254, Abb. S. 525.

Literatur: Die Graphischen Künste 15, 1892, Abb. S. 107; – Ludwig Kaemmerer: Max Liebermann. In: Zeitschrift für bildende Kunst N. F. 4 1893, S. 250–256, Abb. S. 282; – H. Rosenhagen 1900, S. 41.

Liebermann und Uhde kannten einander bereits seit Jahren, als das Dreiviertelporträt des Rittmeisters a. D. entstand. Mehr als zehn Jahre zuvor hatte sich Uhde während einer gemeinsamen Hollandreise durch Liebermann die Freilichtmalerei erschlossen. Trotz des kleinen Formats strebt die Zeichnung eine Monumentalität an, die sich nicht allein in der strengen Frontalität, sondern auch in der zusammengefaßten, nüchternen Zeichenweise ausspricht. Das läßt die Vermutung zu, Liebermann habe vorgehabt, den Freund in einem Gemälde zu porträtieren, wie Uhde im Jahr darauf Liebermann gemalt hat.

113 Blick aus dem Atelierfenster des Künstlers · 1899

Kohle auf Zeichenpapier, der Bildausschnitt leicht vergilbt.
254×324 mm
Bezeichnet links unten: *M Liebermann*
Inv. Nr.: 1117 A

Versteigerung: 1959 Karl und Faber, München. 69. Auktion vom 27.–29. April 1959, Nr. 954, S. 149 Abb.

Ausstellung: Ausstellungskatalog »Berlin grüßt München. Anläßlich der XX. Olympiade in München«. München 1972, S. 17 Nr. 106.

Die mit kräftigen Kohlestrichen hingeschriebene Zeichnung kann als vorbereitende Studie für das in Freiburger Privatbesitz befindliche Pastell »Blick aus dem Atelierfenster« von 1899 (1900) gelten (vgl. Kat. Berlin und München 1979/80, S. 568 Nr. 302, Abb. 571). Geringe Abweichungen in der Staffage unterscheiden das Blatt vom Pastell.

Die Zeichnung entstand im Jahr der Vollendung des Umbaus von Liebermanns Atelier im elterlichen Hause am Brandenburger Tor (vgl. Rudolf Danke: In diesem Hause wohnte Max Liebermann. In: Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins 1966, S. 99–132).

114 Straße in Amsterdam · 1906

Pastell auf weißem Papier.
500×335 mm
Bezeichnet links unten: *M Liebermann 1906*
Inv. Nr.: 2691 A

Provenienz: Sammlung Dr. Ganz, Luzern; – Deutscher Kunsthandel (Resch, Gauting),

Bereits im Jahre 1884 hatte Liebermann eine Amsterdamer Judengasse gemalt (vgl. Katalog Berlin/München 1979/80, S. 230 Nr. 47, S. 231 Abb.), gezeichnet hatte er im Amsterdamer Ghetto schon in den siebziger Jahren. Zwischen 1905 und 1907 entstand eine große Zahl von Zeichnungen und Gemälden des Judenviertels. Die Straßenecke, die Liebermann bevorzugt schilderte, ist, wie hier, eine Seitengasse der Jodenbreestraat. Er zeichnete und malte von einem gemieteten Fenster einer Privatwohnung aus, um die Szenerie mit dem pulsierenden Leben unbemerkt studieren zu können und um seine orthodoxen Glaubensgenossen nicht durch die Abbildung ihrer Person zu brüskieren.

Die Straßenecke an der Jodenbreestraat behandelte Liebermann immer wieder aus gering verändertem Standort, die Gruppierung der Figuren erfaßte er jedoch jeweils anders, die Beleuchtung wurde stets variiert. (Zu den vielfältigen Zeichnungen und Gemälden vgl. Hella Robels: Katalog ausgewählter Handzeichnungen und Aquarelle im Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1967, S. 73 f.; – Katalog Berlin/München 1979/80, S. 600 Nr. 336).

Ungewöhnlich ist, daß Liebermann eine nächtliche Szene gewählt hat, ist er doch, schon gar in den Jahren um 1906, ein Maler hellsten Tageslichts. Die sparsam, aber wirkungsvoll gesetzten farblichen Lichter geben dem Treiben in der heute zerstörten Judengasse eine dichte, eigenartige Aura. J. O.

Liebermann mag das Alttestamentarische, Ghettohafte der Situation fasziniert haben. Indem er diese Judengasse zeichnete, schaute er zurück in die Geschichte seines Volkes, eine Geschichte von Leiden und Verfolgung, die er, der aufgeklärte Künstler aus emanzipierter jüdischer Bürgerfamilie, als unwiederbringlich versinkende begriff. Woher sollte er auch ahnen, daß die Leidensgeschichte seines Volkes anderen, schlimmeren Untergängen zustrebte? J. C. J.

115 Badende Knaben · Um 1909

Bleistift auf gelblichem Papier (aus einem Skizzenbuch).
120×192 mm
Bezeichnet rechts unten: *MLiebermann*
Inv. Nr.: 1856 A

Versteigerung: 1961 Weinmüller, München. 76. Auktion vom 15./16. März 1961, Nr. 1113.

Die Zeichnung aus einem jener querformatigen Skizzenbücher, die Liebermann stets bei sich führte, entstand nach 1894, wahrscheinlich während der Jahre um 1909. 1895/98 arbeitete Liebermann an den Gemälden »Badende Knaben« (vgl. Katalog Berlin/München 1979/80, S. 276 Nr. 72, S. 277 Abb.; vgl. die Zeichnungen ebd. S. 550 Nr. 278, S. 551 Abb., S. 594 Nr. 330, S. 595 Abb.). Im Jahr 1896 entstand eine Radierung mit ähnlichem Motiv (vgl. ebd. S. 657 Nr. 440, S. 658 Abb.). Auch in den Folgejahren lieferte Liebermann verwandte Radierungen und Lithographien (vgl. K. Schiefler 1923, Nr. 52, 56, 85, 94), in denen sämtlich das Motiv eines sich ankleidenden Knaben wiederkehrt, ein Bewegungsmotiv, an dem Liebermann sehr gelegen war.

Badende Knaben ohne einen sich abtrocknenden oder ankleidenden behandelte Liebermann erstmals in Lithographien des Jahres 1909 (vgl. K. Schiefer 1923, Nr. 100–102), so daß die Skizze auch als begleitende Studie zu diesen Blättern gelten könnte. In den zahlreichen Skizzen dieses Themas (vgl. auch die flüchtigen Pastelle im Ausstellungskatalog »Berliner Sezession« Neuer Berliner Kunstverein 1981, Nr. 257–259) liegt das Interesse auf Komposition und Bewegung. In unserer sehr flüchtigen Notiz wird es eher in der Vermittlung des hellen Strandes und des Wassers zum ebenfalls hellfarbig gedachten Badenden im Vordergrund zu suchen sein.

116 Wagen in den Dünen · Um 1910

Feder, Pinsel, braune Tusche auf dünnem, gelblichem Papier.
112×178 mm
Unbezeichnet
Inv. Nr. 1857 A

Die Zeichnung gibt wohl die knappste Formulierung des von Liebermann seit 1886 sehr oft gemalten, gezeichneten, radierten und lithographierten Motivs des Wagens in den Dünen (zu den verschiedenen Fassungen vgl. die Literatur zum »Wagen in den Dünen bei Katwijk« der Hamburger Kunsthalle in: Katalog der Meister des 19. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1969, S. 182–183).

In unmittelbare Nähe zu unserer Zeichnung rücken eine als Strichätzung wiedergegebene Zeichnung im Berliner Sezessions-Katalog von 1901 (ohne den Busch hinten rechts, 60×80 mm; – Katalog der dritten Kunstausstellung der Berliner Secession, Berlin 1901, S. 31 Abb.) und eine 82×163 mm messende Federlithographie von 1909/13 (vgl. S. Achenbach 1974, S. 69, S. 189 Nr. 8).

117 Selbstbildnis · 1911/12

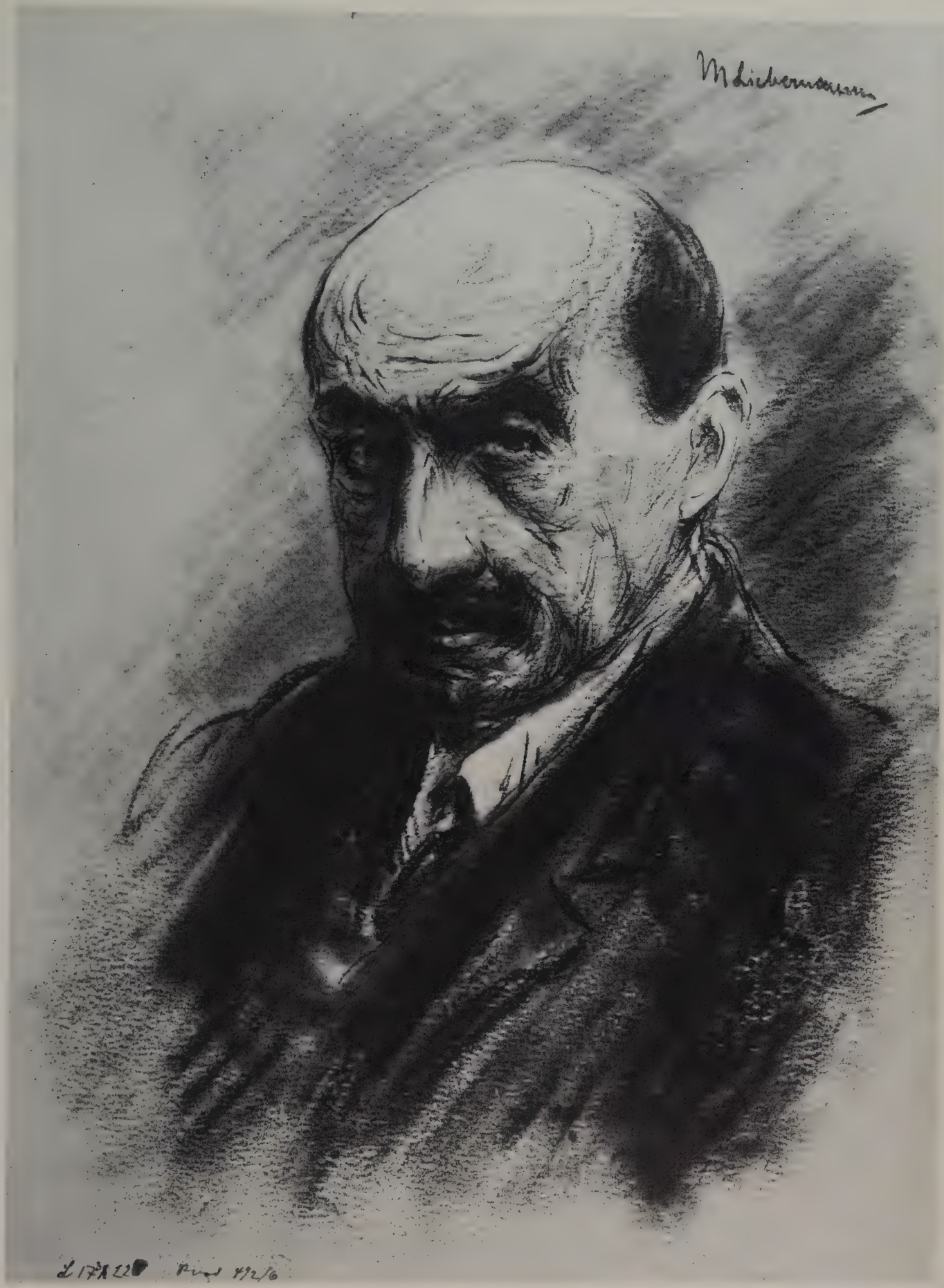
Schwarze Kreide, weiß gehöht, auf ockerfarben angetöntem, grauem Tonpapier.
243×179 mm
Bezeichnet rechts oben: *MLiebermann.* – links unten auf dem ungetönten Rand von fremder Hand: *L 17³/22 . . . 472/6*
Inv. Nr.: 1126 A

Versteigerung: 1959 Karl und Faber, München. 69. Auktion vom 27.–29. April 1959, Nr. 947.

Das Selbstbildnis steht mit einer sehr ähnlichen Radierung von 1911 in Verbindung (vgl. G. Schiefler 1923, Nr. 115, gute Abb. bei M. J. Friedländer 1922, Tafel 54). Die Jahre 1911 bis 1913 sind reich an Selbstbildnissen (vgl. G. Schiefler 1923, Nr. 116, 117, 131, 133–135, 148–150, 154). Nicht die sitzende Dreiviertelfigur in lockerer Privatheit der Jahre um 1906 (vgl. G. Schiefler 1923, Nr. 58–60) und auch nicht das Künstlerselbstbildnis mit Skizzenblock wählte Liebermann hier, sondern das bürgerliche Brustbild mit seiner zurückhaltenden Repräsentanz (vgl. auch das Selbstbildnis von 1911 in: Die Kunst 43, 1971, S. 193 Abb.). Man ist geneigt, die Zeichnung mit dem Jahr 1912 zusammenzusehen, mit Liebermanns 65. Geburtstag, an dem ihm die Mitgliedschaft zahlreicher Akademien, Orden und die Ehrendoktorwürde der Berliner Universität verliehen wurden. Diesen zu erwartenden öffentlichen Ehrungen begegnet Liebermann in seinem Selbstbildnis bereits mit Distanz (wie übrigens auch in den Selbstbildnissen kurz vor dem 60. Geburtstag). Der leicht geneigte Kopf und der skeptische Blick zeigen einen bürgerlichen Künstler, der sich seines Wertes bewußt ist. Das Porträt des bald 65jährigen ist eines der besten Selbstbildnisse, die Liebermann geschaffen hat. In der Ausdrucksintensität ist es mit nur wenigen vergleichbar.

Katalog Nr. 115

Katalog Nr. 116



Katalog Nr. 117

118 Die mit dem Pferd gestürzte Fürstin · 1918/21

Feder, Pinsel/schwarze Tusche auf dünnem Zeichenpapier. Darunter Entwurf in Bleistift zur gleichen Szene.
134×137 mm
Bezeichnet rechts unten: *M Liebermann*
Inv. Nr.: 2312 A

Versteigerung: 1961 Weinmüller, München. 79. Auktion vom 6./7. Dezember 1961, Nr. 1274.

Ausstellung: Kat. Berlin und München 1979/80, S. 632 Nr. 381, Abb. S. 633

Vorzeichnung für die Holzschnittillustrationen zu: Johann Wolfgang Goethe, »Die Novelle«, mit Zeichnungen von Max Liebermann, verlegt bei Bruno Cassirer Berlin 1921 (vgl. Achenbach 1974, S. 108–116, Anhang 1a/VI; – Kat. Berlin und München 1979/80, S. 675–676 Nr. 511), für die Liebermann 19 Federzeichnungen und eine Umschlagvignette lieferte und deren druckgraphische Wiederholung von Oskar Bangemann besorgt wurde. Die Zeichnungen zur »Novelle« Goethes, der zu Liebermanns bevorzugten Autoren gehörte, beschäftigten ihn seit 1918. Zahlreiche Skizzen und ausgeführte Federzeichnungen haben sich erhalten (vgl. Kat. Berlin und München 1979/80, S. 675; – Ruth Göres, Berlin (Ost), 1971, Nr. 77, 157–159, 210–212, 219–221). Die ethisch-religiöse Haltung der »Novelle« wird Liebermann in den ersten Nachkriegsjahren besonders angesprochen haben: »Zu zeigen, wie das Unbändige, Unüberwindliche oft besser durch Liebe und Frömmigkeit als durch Gewalt bezwungen werde, war die Aufgabe dieser Novelle« (Goethe zu Eckermann, 18. Januar 1827). Mit den Zeichnungen zur »Novelle« hat Liebermann eines seiner besten illustrierten Bücher geschaffen. J. O.

Die Zeichnung, die eine Situationsskizze ist, die Pferd und Frau in zwei gegenläufigen Bewegungen mit scheinbar flüchtigen, tatsächlich jedoch ungemein präzisen Strichen darstellt, ist ein hervorragendes Beispiel für den Illustrationsstil des reifen Künstlers. Hier wird ein Temperament, eine treffende Beobachtungsgabe und eine freie Auffassung von skizzenhafter Kürzelschrift sichtbar, die im Gegensatz steht zur malerischen und routinierten Auflösung des Gegenstandsbildes in seiner gleichzeitigen Malerei. Man vergleiche die Zeichnung Kat. Nr. 119. J. C. J.

119 Figürliche Studie · Gegen 1923

Feder, schwarze Tusche über Bleistift, in der linken Hälfte graugrün laviert auf Karton. Auf der Rückseite eine Einladung zum Ball der Berliner Presse.
125×100 mm
Unbezeichnet
Inv. Nr.: 2311 A

Ausstellung: Kat. Berlin und München 1979/80, S. 634 Nr. 387, Abb. S. 635.

Möglicherweise verworfene Vorzeichnung einer Illustration zu Heinrich Heine »Der Rabbi von Bacherach«. Mit Originallithographien von Max Liebermann im Propyläen-Verlag Berlin 1923 (vgl. S. Achenbach 1974, S. 124–134, S. 202–208 Nr. 29–45; – Kat. Berlin und München 1979/80, S. 676 Nr. 513), die eine Szene der Flucht des Rabbi Abraham und der Sara vor einem Pogrom schildert (Erstes Kapitel; – vgl. Heinrich Heine: Sämtliche Werke. Erster Band, München 1968, S. 469). Die Skizze träte damit im Erzählverlauf zwischen die ausgeführten Lithographien »Der Rabbi und Sara auf der Flucht« und »Fluchthilfe« (vgl. S. Achenbach 1974, Nr. 32, 33; – vgl. auch die Varianten zu Nr. 32 ebd. S. 209 Nr. 46, 47).

Zu den bislang bekannten fünf Vorzeichnungen (mit unserer sechs; – vgl. Kat. Berlin und München 1979/80, S. 636 Nr. 388, S. 676 Nr. 513) tritt eine weitere, kürzlich bekannt gewordene Federzeichnung »Nächtliche Bootsfahrt auf dem Rhein« in Braun, Grün und Grau laviert, hinzu (vgl. die ausgeführte Lithographie in: S. Achenbach 1974, S. 205 Nr. 34), die sich an die »Fluchthilfe« anschließt (Versteigerung 1982 Gerda Bassenge, Berlin. 39. Auktion vom 14.–15. Mai 1982, S. 267 Nr. 5798).

Leistikow

Walter Leistikow, geboren in Bromberg 1865, gestorben in Berlin 1908. Leistikow begann seine Studien 1883 an der Berliner Akademie, wurde aber nach einem halben Jahr als »talentlos« entlassen. Er bildete sich 1883 bis 1885 unter Hermann Eschke und 1885 bis 1887 unter Hans Gude in Berlin weiter. In den neunziger Jahren verkehrte er im Friedrichshagener Dichterkreis mit Max Halbe, Gerhart Hauptmann, Arno Holz u. a. und wurde selber zum Romanautor und Kunstkritiker. 1890 bis 1893 Lehrer an einer Berliner Kunstschule. Er gehörte zur »Vereinigung der Elf«, des Vorläufers der Berliner Sezession, die 1899 nach Ablehnung eines seiner Gemälde von der Großen Berliner Kunstausstellung 1898 gegründet wurde und der er bis zu seinem frühen Tod als einer der Hauptorganisatoren angehörte. Leistikow ging vom Realismus Gudes und Eschkes aus. In den neunziger Jahren nahm er skandinavische und französische Impulse der sich entwickelnden Flächenkunst des art nouveau auf, die er besonders in seinen Grunewaldseen und nordischen Landschaften malerisch verarbeitete. Die dunklen Seenlandschaften der neunziger Jahre wußte er nach 1900 durch die Annäherung an den französischen Impressionismus aufzuhellen.

Literatur: Lovis Corinth: Das Leben Walter Leistikows. Ein Stück Berliner Kunstgeschichte. Berlin 1910; – Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon bildender Künstler, Bd. 22, 1928, S. 599–600 (Paul F. Schmidt); – Oskar Leistikow: Der Maler Walter Leistikow. Seine Familie und seine Ahnen, Neustadt an der Aisch 1966; – Rudolf Pfefferkorn: Die Berliner Secession. Eine Epoche deutscher Kunstgeschichte, Berlin 1972, S. 80–82; – Heinz Holtmann: Walter Leistikow. Monographie mit kritischem Werkverzeichnis (unveröffentl. Manuskript).

120 Bewegte See · Um 1902

Aquarell auf weißem Papier.
330×488 mm
Unbezeichnet – auf der Rückseite von der Hand Max Liebermanns: *von Leistikow gemalt / B.*(erlin) *28/7 1908 M. Liebermann*
Inv. Nr.: 3477 A

Provenienz: Deutscher Privatbesitz 1968.

Literatur: Heinz Holtmann: Walter Leistikow. Monographie mit kritischem Werkverzeichnis (unveröffentl. Manuskript, abgeschlossen um 1970) Nr. 96.

Die zeitliche Ansetzung ist dem Werkverzeichnis von H. Holtmann entnommen. – Nach dem Tod des Künstlers ordnete und sichtete Max Liebermann den Nachlaß.

Die Zeichnung greift ein Thema der realistischen Malerei auf, denn der Blick aufs Meer, ein Blick, der ohne Distanz seinen Gegenstand fixiert, ist zum Beispiel von Gustave Courbet des öfteren gemalt worden. Auch hier aber stilisiert Leistikow, anstatt – wie Courbet – genau erstarrte Bewegung so festzuhalten, »wie sie wirklich ist«. Weißflächen und Blaufelder stehen in einem abgewogenen und berechneten Verhältnis zueinander. Die Spontaneität liegt allein in der Bewegung der Hand, nicht in einer Auffassung, die etwa einen bestimmten Augenblick in raschem Zugriff festhalten möchte. J. C. J.

121 Hochgebirgslandschaft · 1905/1908

Pastell auf grauem Papier.
318×458 mm
Bezeichnet links unten: *W. Leistikow*
Inv. Nr.: 3476 A

Provenienz: Deutscher Privatbesitz 1968.

Literatur: Heinz Holtmann: Walter Leistikow. Monographie mit kritischem Werkverzeichnis (unveröffentlicht) Nr. 491.

Leistikow besuchte in den letzten Lebensjahren häufig das Sanatorium in Martinsbrunn bei Meran in der Hoffnung, seine Krankheit (vermutlich eine venerische Erkrankung) auszuheilen. Während dieser Aufenthalte entstanden mehrere Pastelle. Das hier verzeichnete Blatt gehört in diesen Zusammenhang.

Alles in dieser Darstellung drängt zum Ornament. Fluß, Schnee und Gletscherzungen, die Wolken, die Silhouette der Berge, die dunklen Schattenfelder. Ein Muster bewegter Linien ist über den Bildplan gelegt, das die einzelnen Landschaftsteile fest ineinander verklammert. Man spürt, daß der Pastellmaler die Flächenkunst des Jugendstils für sein Werk fruchtbar gemacht hat. Pastellmaler – das heißt: hier ist im Grunde die Grenze vom Zeichnen zum Malen überschritten. Das Pastell, das die Strukturen des Strichs hier verschleift und einebnet, wirkt wie ein Farbbild, nicht wie eine der Linie verpflichtete Zeichnung. J. C. J.

Max Slevogt, geboren in Landshut 1868, gestorben in Neukastel/Pfalz 1932. 1884 begann Slevogt an der Münchner Akademie unter Wilhelm von Diez und Karl Raupp. Erste Parisreise 1889, Besuch der Académie Julian. Einflüsse des französischen Impressionismus, Wilhelm Leibls und Wilhelm Trübners. Mitarbeit an der »Jugend« und am »Simplizissimus«. 1901 nach Berlin, ab 1909 Sommeraufenthalte in der Pfalz, 1914 Ägyptenreise. Seit 1917 Meisteratelier an der Berliner Akademie. Slevogts hellfarbige Malweise, die er aus dem französischen Impressionismus heraus entwickelte, deren skizzenhafte Frische, ihre barock zu nennende Fülle von Bewegung und rascher, treffender Diktion, stellen ihn neben Max Liebermann und Lovis Corinth. In diesen drei Malern, den bedeutendsten Mitgliedern der Berliner Sezession, verkörpert sich der sogenannte ‚deutsche', dem Gegenstand verpflichtet bleibende ‚Impressionismus'. Vom Fresko bis zur Buchillustration reichte sein Schaffen. Die nie versiegende Erzählkraft und Spontaneität erreichten in den Ägypten-Bildern des Jahres 1914 ihren malerischen Höhepunkt. Gern wird sein Werk als wahlverwandt mit der Musik Mozarts empfunden, den Slevogt bewunderte.

Literatur: Emil Waldmann: Max Slevogt, Berlin 1923; – Martin Wackernagel: Max Slevogt, Mönchengladbach 1926; – Wilken von Alten: Max Slevogt, Bielefeld und Leipzig 1926 (= Künstler-Monographien. 116.); – Karl Scheffler: Max Slevogt, Berlin 1940 (= Die Kunstbücher des Volkes. 34.); – Hans-Jürgen Imiela: Max Slevogt: Eine Monographie, Karlsruhe 1968; – Ausstellungskatalog »Max Slevogt zum 100. Geburtstag« Pfalzgalerie Kaiserslautern, 4. Mai–12. Juni 1968, Bearb. von Wilhelm Weber, Kaiserslautern 1968.

122 Mädchen in bayerischer Tracht · 1891

Pinsel/Aquarellfarben über Bleistift auf kräftigem Zeichenpapier. Auf der Rückseite Brustbild einer Dame mit hochgestecktem Haar in Bleistift.
222×165 mm
Bezeichnet rechts unten mit Bleistift: *Slevogt 1891*
Inv. Nr.: 2023 A

Provenienz: Sammlung Prof. Schweitzer, England (bis 1956).

Nach seiner Rückkehr von Paris nach München verbrachte Slevogt 1890 und 1891 einige Zeit in Kochel, wo er mit dem Freund Robert Breyer gemeinsam arbeitete. Aus dieser Zeit haben sich einige Bildniszeichnungen erhalten (vgl. H. J. Imiela 1968, S. 26, S. 349–350 Anm. 2). Eine Zeichnung – ebenfalls aus dem Jahr 1891 – zeigt dasselbe Mädchen wie auf unserem Blatt (vgl. Photo im Archiv der Sammlung Kohl-Weigand, St. Ingbert). J. O.

Es waren wohl die kräftigen Farben der Tracht, die Slevogt inspirierten. Denn es kommt ihm auf den lockeren und duftigen Zusammenklang der Haupttöne Weiß, Schwarz und Rot an, die sich hinter der holzfarbenen Lehne des Stuhles in Rock, Mieder und Schultertuch des Mädchens entfalten. Auch das Motiv des umgedrehten Stuhls, der uns die Rückenlehne zukehrt und so den Bildraum nach vorn abriegelt und für die Dargestellte nachdrücklich öffnet, muß den Maler in einem Augenblick angesprochen haben. Dazu stimmt der Farbauftrag, der aus der Fülle der Situation fast instinktiv die Farben setzt, ohne Details zu beachten: der Gesamteindruck der Farberscheinung ist von Anfang an Ziel. Deshalb wirken auch die Gesichtszüge des Mädchens roh, als wären sie in einem elementaren Zustand belassen, denn allein Farblicht und Schattenfall sind beachtet. J. C. J.

123 Kopfstudie des Sängers Francesco d'Andrade · Um 1902

Kohle auf Zeichenkarton, mit braunem Papier hinterfüttert, Fixierung gegilbt, Blatt leicht stockfleckig (dreiseitig grob beschnitten).
407×287 mm
Bezeichnet rechts unter dem Bildnis: *Slevogt.* – links unten Sammlerstempel Heinrich Stinnes (Lugt 1376 a). – am unteren Rand von fremder Hand: *B. Korner 16.XII.924.* – in der rechten unteren Ecke ebenso: *Kopf des Francesces d'Andrade Studie zu dem großen Gemälde der Stuttgarter Galerie. – Kohle. Preis 350.–* – Auf der Rückseite Reproduktion eines niederländischen Gemäldes des 17. Jahrhunderts.
Inv. Nr.: 3052 A

Provenienz: Sammlung Dr. Heinrich Stinnes, Köln.

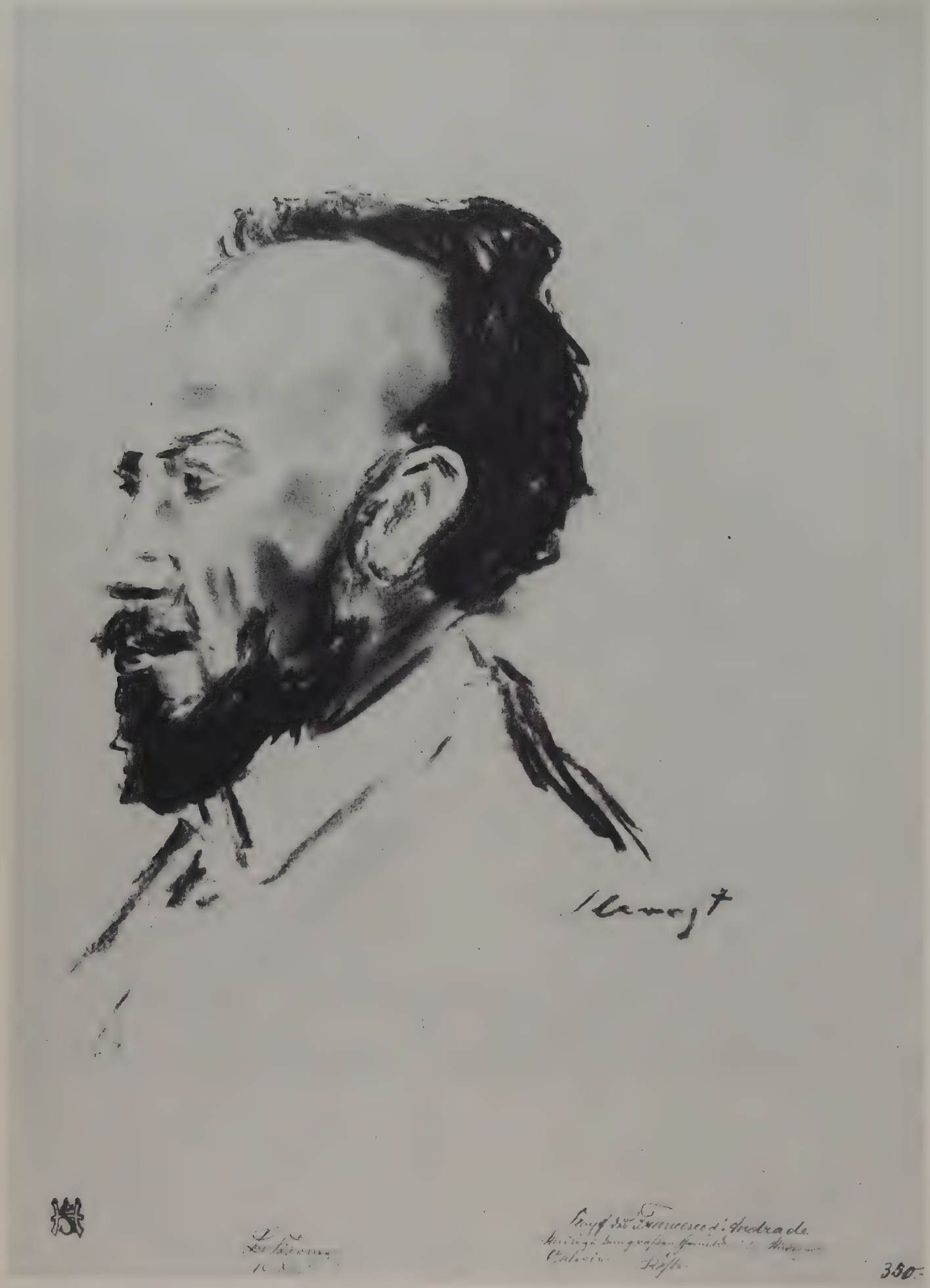
Versteigerung: 1964 Karl und Faber, München. 92. Auktion vom 14.–16. Oktober 1964, Nr. 1787.

Literatur: H. J. Imiela 1968, S. 372 Anm. 1.

Studie im Zusammenhang mit dem lebensgroßen Gemälde »Francisco d'Andrade als Don Giovanni« (Der Weiße d'Andrade) von 1902 (Stuttgart, Staatsgalerie).

Francisco d'Andrade (Lissabon 1856–1921 Berlin) galt als der bedeutendste Mozartsänger seiner Zeit. In Berlin gastierte er bereits im April 1889, Slevogt war ihm 1895 in München begegnet. Nach der Übersiedlung Slevogts nach Berlin im Herbst 1901 erlebte er d'Andrade als Don Giovanni im Theater des Westens im November/Dezember des Jahres. Während der Aufführung entstand eine »Bühnenskizze« der »Champagnerarie« (Hannover, Städtische Galerie im Landesmuseum), aus der in wenigen Monaten das Gemälde »Der Weiße d'Andrade« entwickelt wurde, das Slevogt auf der Berliner Sezessionsausstellung von 1902 erfolgreich ausstellte. Über die Entstehung und die zahlreichen Studien zum Bildnis sind wir genau unterrichtet (vgl. Bruno Bushart: Max Slevogt. Der Sänger d'Andrade als Don Giovanni, Stuttgart 1959 = Werkmonographien zur bildenden Kunst. 47; – H. J. Imiela 1968, S. 69–83). Das ausgeführte Gemälde zeigt den Sänger en face in betontem Kontrapost. Die Darstellung eines voll ins Profil gewendeten Don Juan wurde von Slevogt für den »Weißen d'Andrade« offenbar nie erwogen, als begleitende Skizzen finden sich jedoch gelegentlich Profilbildnisse unter den Studien (vgl. B. Bushart a. a. O., Abb. 4). Motivisch schließt sich die Profilzeichnung an die Ölstudie »Bildniskopf d'Andrade« in Neukastel an (vgl. H. J. Imiela: Das Bildnis des Sängers Francisco d'Andrade als Don Giovanni. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 23, 1961, S. 271 Abb. 187).

Es kann nicht als ausgemacht gelten, daß die Bildnisstudie in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Gemälde von 1902 steht. Zwischen Slevogt und d'Andrade, der wie der Maler nach Berlin übergesiedelt war, entwickelte sich eine intensive Freundschaft, deren Dokument spätere Bildnisse des Sängers sind.



Katalog Nr. 123

Katalog Nr. 124

124 Der Goldblock · 1921

Schwarze Kreide auf weißem Papier.
206×208 mm
Unbezeichnet. In der rechten unteren Ecke mit Bleistift Blattnummer: *141*
Inv. Nr.: 3080 A

Versteigerung: 1964 Karl und Faber, München. 92. Auktion vom Oktober 1964, Nr. 1766.

Literatur: H. J. Imiela 1968, S. 426 Anm. 16.

Illustration zu Gabriel Ferrys Roman »Der Waldläufer«. Der Roman »Le Coureur des bois« von Gabriel Ferry (Pseud. für Louis Graf de Bellamare, Grenoble 1809 bis 1852 Kalifornien) erschien erstmals 1850 in Paris, spätere Ausgaben wurden unter anderem von Gustave Doré illustriert. Seit 1851 erschien der bald beliebte Wild-West- und Indianerroman auch in deutscher Übersetzung und erlebte zahlreiche Ausgaben, seit 1854 auch mit Illustrationen (zuletzt 1964).

Die Ausgabe mit den Zeichnungen Slevogts erschien 1921 in Großquart in der Übersetzung von Julius Hoffmann: »Der Waldläufer von Gabriel Ferry. Mit Steinzeichnungen von Max Slevogt«. Berlin, Propyläen-Verlag o. J. (vgl. Arthur Rümann: Verzeichnis der Graphik von Max Slevogt in Büchern und Mappenwerken, Hamburg 1936, Hamburger Beiträge zur Buchkunde. II., S. 14 Nr. 20). Gerade in diesen Jahren fand der Roman große Verbreitung. 1920 erschien eine Ausgabe mit anonymen Illustrationen. 1922 wurden zwei weitere mit Illustrationen von Alexander Eckener bzw. Fritz Baumgarten publiziert.

Die Illustrationen zum »Waldläufer« beschäftigten Slevogt bereits in den Jahren 1903/05 (vgl. H. J. Imiela 1968, S. 154), doch erst 1921 nahm er die Arbeit daran wieder auf. Die romantische Welt der Indianer und des amerikanischen Westens beschäftigte Slevogt des öfteren, sie regten im besonderen Maße seine Phantasie an. Bekannter als die »Waldläufer«-Illustrationen sind jedoch jene zu Coopers »Lederstrumpf« (1909), dann aber auch, einer anderen Sphäre entstammend, jene zu Goethes Faust, zu Mozarts Opern etc. (vgl. Monika Heffels: Die Buchillustrationen von Max Slevogt. In: Börsenblatt des deutschen Buchhandels 16, 1960, S. 219–236, Archiv für Geschichte des Buchwesens. XVIII.). Slevogts »Waldläufer«-Illustrationen sind wenig bekannt. Das mag auch damit zusammenhängen, daß die Zeichnungen nicht – wie oft fälschlich angegeben – als Lithographien erschienen sind, sondern im Offsetverfahren gedruckt wurden. 58 Zeichnungen zu den insgesamt 66 Illustrationen haben sich erhalten (vgl. H. J. Imiela 1968, S. 426 Anm. 16).

Die vorliegende Zeichnung schildert eine Szene aus dem I. Teil, 23. Kapitel, »Der Goldblock«; sie findet sich als Textillustration auf S. 174. – Siehe auch Kat. Nr. 125.

125 Weitere Kämpfe · 1921

Schwarze Kreide auf gelblichem Papier.
222×208 mm
Bezeichnet rechts von fremder Hand(?) auf dem ungenutzten Rand: *ganzseitig pag 268*
Inv. Nr.: 3082 A

Versteigerung: 1964 Karl und Faber, München. 92. Auktion v. Oktober 1964, Nr. 1766.

Literatur: H. J. Imiela 1968, S. 426 Anm. 16.

Illustration zu Gabriel Ferrys Roman »Der Waldläufer«. Vgl. die Bemerkungen unter Kat. Nr. 124. Die Zeichnung schildert eine Begebenheit aus dem II. Teil, 18. Kapitel, »Weitere Kämpfe«; sie ist auf S. 321 ganzseitig wiedergegeben. J. O.

Slevogts Illustrationsstil ist oft gerühmt worden, weil die rasch hingeschriebenen Szenen nicht nur im besonderen Maße mit dem Text korrespondieren, sondern weil sie, wie von einem Beobachter, der bei den Geschehnissen anwesend war, gleichsam mitstenographiert zu sein scheinen. Sie geben Momentaufnahmen voller Bewegung und größter Intensität, andererseits wahren sie eine Zurückhaltung, die der Phantasie des Lesers Raum läßt, sie anregt, nicht gängelt. Das erreicht der Künstler durch die skizzenhafte Anlage seiner Blätter, die nichts erklären oder verdeutlichen, sondern nur die Hauptakteure und das Geschehen selbst umreißen, die wichtigsten Bewegungsrichtungen angeben, ja sich immer wieder steigern können zu visionären verschwebenden Bildern. – Wenn man Max Slevogt, zusammen mit Max Liebermann, *den* »deutschen Impressionisten« genannt hat, so sind Stileigentümlichkeiten des Impressionismus in den Illustrationen beider Künstler besonders deutlich, wobei man sich erinnere, daß die französischen Impressionisten kaum eine Illustration geschaffen haben. An diesem Beispiel wird das ganz andere Stilwollen der Deutschen gegenüber dem der Franzosen evident.

J. C. J.

Robert Sterl, geboren in Groß-Doberitz/Dresden 1867, gestorben in Naundorf/Sachen 1932. 1882 bis 1889 Besuch der Dresdner Akademie unter Julius Scholtz und Ferdinand Pauwels. Seit 1890 war Sterl auch als Zeichner für illustrierte Zeitschriften tätig. 1893 Frankreich- und Hollandreise, Bekanntschaft mit Jozef Israels und Jakob Maris. Seine wichtigsten Anregungen erfuhr er von Max Liebermann und Adolph Menzel. Ohne sie nachzuahmen, machte Sterl sich ihre künstlerischen Ziele ganz zu eigen. »Sterl ist ein wahrhaftiger Künstler; er malt, was ihn in der Natur zu malen reizt« (Max Liebermann). Zwischen 1893 und 1904 wiederholt in Hessen bei Carl Bantzer. Neben kleinstädtischen Handwerkerszenen entstehen Bauern- und Erntedarstellungen. 1904 an die Dresdner Akademie berufen. Von nun an beschäftigen den zurückhaltenden Maler zwei Motivgruppen, die ihn allmählich bekannt machen: Arbeitsdarstellungen aus den Elbsteinbrüchen und Gemälde aus der Welt der Dresdner Oper: Musiker- und Dirigentenporträts, Konzert- und Opernszenen. Als Gast eines russischen Dirigenten zwischen 1906 und 1914 mit Oksar Bie öfters in Rußland. Das Rußland-Erlebnis hat als dritter Themenkreis Sterls Werk bestimmt.

Literatur: Oscar Bie: Musik auf der Wolga, Leipzig 1920; – Ausstellungskatalog »Robert Sterl« Kunsthütte Chemnitz Sept.–Okt. 1928. Mit einem Vorwort von Max Liebermann, Chemnitz 1928; – Hans Posse: Robert Sterl, Dresden 1929; – Heinrich Becker: Robert Sterl als Zeichner, Bielefeld 1952; – Henner Menz: Robert Sterl, Dresden 1956 (Das kleine Kunstheft. 4.); – Ausstellungskatalog »Robert Sterl« Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Gemäldegalerie Neue Meister. 6. Mai–29. Juli 1962. Bearbeitet von Horst Zimmermann, Dresden 1962; – Irmgard Hiller: Robert Sterl. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 28, 1974, S. 83–139; – Horst Zimmermann: Robert Sterl. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien, Rostock 1976.

126 Der Scherenschleifer · 1893

Spitze Kohle, Feder und Pinsel, Tusche und Deckweiß auf gelblichem Papier.
285×116 mm
Bezeichnet rechts unten: *PARIS 30.III 93. R.St.* – Sammlerstempel Gustav Engelbrecht (Lugt 1148).
Inv. Nr.: 1209 A

Provenienz: Sammlung Gustav Engelbrecht, Hamburg.

Die einzige größere Studienreise seiner Frühzeit führte Sterl 1893 nach Paris, Auteuil und Brüssel,wo er sich von Februar bis Juli aufhielt. Straßenszenen mit Arbeitern und Handwerkern hatten Sterl bereits früher beschäftigt (vgl. Straßenarbeiter von 1888: J. Hiller 1974, S. 90 Abb. 3) und sie werden ihn später zu seinen Gemälden mit Arbeitern führen. Aus dem Jahre 1893 ist eine Skizze mit einem (hessischen?) Töpfer bekannt, die im Format der vorliegenden gleicht (vgl. Deutsche Kunst und Dekoration 2, 1898, S. 437 Abb.). J. O.

Sterls Kunst ist in der Bundesrepublik viel zu wenig bekannt. Das liegt besonders daran, daß sich seine Hauptwerke in der DDR, in Dresden und Leipzig befinden. Dies gilt auch für sein zeichnerisches Werk. – Diese Zeichnung, die wirkt, als sei sie zum Zweck der Reproduktion gemacht worden, verrät Sterls Schulung in einer allgemein realistischen, akademischen Auffassung, die etwas Illustratives besitzt. Erst nach 1900 wird sich Sterl aus diesen Zusammenhängen lösen; zumal mit seiner ersten Rußlandreise (1906) wird seine Malerei hell und bewegt, seine Zeichenweise im Sinne Corinths, Liebermanns oder Slevogts zupackend, kürzelhaft, die Darstellung momentaner Aktionen wird ihn, wie die genannten Maler, besonders fesseln. – Sterl gehört als Vierter zur Dreiergruppe der »deutschen Impressionisten«. J. C. J.

PARIS 30 III 93

Friedrich (Fritz) Karl Hermann von Uhde, geboren in Wolkenburg/Sachsen 1848, gestorben in München 1911. Der Sohn des Präsidenten des evangelischen Landeskonsistoriums in Dresden besuchte zunächst die Dresdner Akademie, fühlte sich jedoch vom Lehrbetrieb so abgestoßen, daß er 1867 in das Gardereiterregiment eintrat. 1876 suchte er Hans Makart in Wien auf, um sein Schüler zu werden. Makart verwies ihn auf Piloty in München, der ihn jedoch 1877 ebenso wie Wilhelm Lindenschmit und Wilhelm Diez nicht als Schüler annahm. Gleichwohl begann Uhde in München die alten Holländer zu studieren, nahm 1878 als Rittmeister seinen Abschied und reiste nach Paris, wo er im Atelier Munkácsys arbeitete. 1880 ließ er sich endgültig in München nieder und befreundete sich mit dem gleichaltrigen Max Liebermann, der ihn, besonders während einer gemeinsamen Hollandreise 1882, zur Freilichtmalerei führte. Uhde gehört zu den Gründern der Münchner Sezession. Er malte Freilichtszenen und lichtvolle Interieurs. Seit 1884 suchte er die religiöse Malerei zu erneuern, indem er die neutestamentlichen Themen in die eigene, unmittelbare Gegenwart hineinstellte, in die Welt der Bauern und Handwerker. So verlieh er dem religiösen Gemälde, ohne sich je wie andere Maler neben ihm in krasser Aktualisierung zu verlieren, eine neue Innigkeit und Spiritualität.

Literatur: Franz Hermann Meissner: Fritz von Uhde, Berlin und Leipzig 1900 (= Das Künstlerbuch. 5.); – Fritz von Ostini: Fritz von Uhde, Bielefeld und Leipzig 1902 (= Künstler-Monographien. 61.); – Hans Rosenhagen: Fritz von Uhde. Des Meisters Gemälde, Stuttgart und Leipzig 1908 (= Klassiker der Kunst. 12.); – Anne Mochon: Fritz von Uhde and plein-air-painting in Munich 1880–1900, Phil. Diss. Yale University 1973. Ann Arbor/Michigan 1974; – Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert. Bd. 4 München (im Erscheinen).

127 Nächtlicher Gang übers Feld · Um 1890

Kohle, weiß gehöht, auf dunkelgrauem Papier.
297×210 mm
Bezeichnet links unten: *F. v. Uhde*
Inv. Nr. 2226 A

Versteigerung: 1962 Weinmüller, München. 83. Auktion vom 3./4. Oktober 1962, Nr. 1604.

Vorzeichnung für das fast gleich große Gemälde »Heimkehr« (Öl auf Pappe, 30×22 cm, ehem. Besitz Prinzregent Luitpold v. Bayern, München; – vgl. H. Rosenhagen 1908, S. 106 Abb.), das erstmals in der Münchner Bruckmann-Mappe »Aus Münchner Ateliers« veröffentlicht wurde (vgl. Kunst für Alle 7, 1891/92, S. 103 Abb.). J. O.

Uhdes Zeichnen geht nicht von der Linie aus, sondern von der deutlichen Artikulation des Schwarz-Weiß, von Licht und Schatten. Immer hat man den Eindruck, als dächte der Künstler an seine Malerei. Malerisch sind denn auch die Abstufungen des Schwarz, malerisch die stufenweise Aufhellung der lichthaltigen Partien. Dadurch entsteht – wenn nicht wie bei Kat. Nr. 128 eine Skizze gegeben ist – zumeist ein betont bildmäßiger Eindruck. Überdies ist die Handhabung der weichen schwarzen Kreide oder die der sanften Kohle bei Uhde so ausgereift, daß man die Zeichnungen eher als farbiges Pastell denn als Schwarz-Weiß-Blätter in Erinnerung behält.

Diese dunkle Tonigkeit stimmt in besonderem Maße zu Uhdes biblischen Themen, die selbst dem Gang von Frau und Kind übers Feld, selbst einer solchen alltäglichen Handlung, eine feierliche Entrücktheit verleiht, die die Einsamkeit und Arbeitsbelastung der armen Leute als Heilsgeschehen adelt, das die Mühen des Tages in Demut erträglich macht. Uhdes Zuwendung zur Arbeiterklasse ist eine durch und durch bürgerlich-aufgeklärte gewesen. Seine Liberalität und sein religiöses Engagement verharmlosten letzten Endes die Schärfe der sozialen Fragen seiner Zeit. J. C. J.

128 Mann mit gefalteten Händen · Um 1900

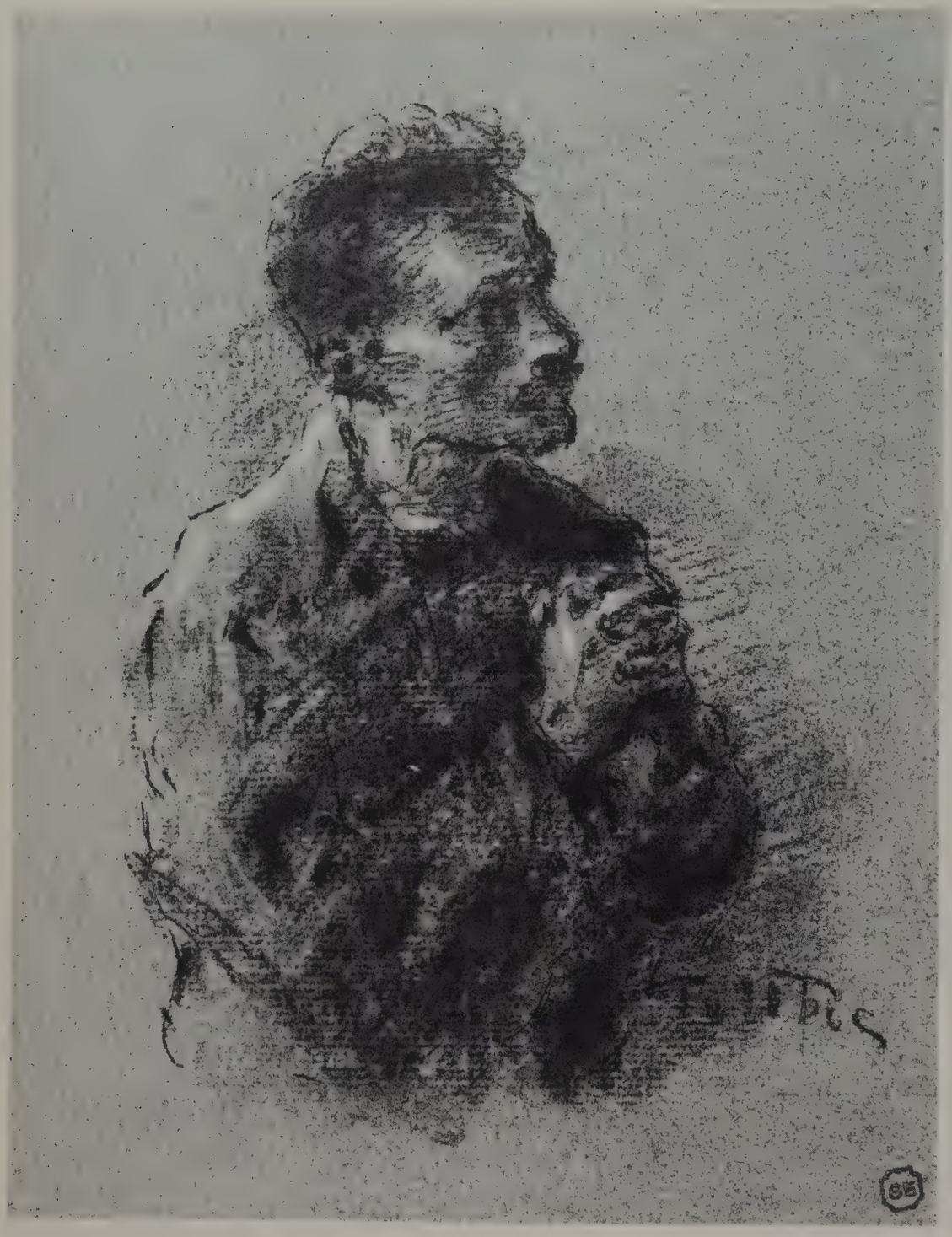
Schwarze Kreide, weiß gehöht, auf blauem Papier.

192×148 mm

Bezeichnet rechts unten: *F. v. Uhde* – Sammlerstempel Gustav Engelbrecht, Hamburg (Lugt 1148)
Inv. Nr.: 753 A

Provenienz: Sammlung Gustav Engelbrecht, Hamburg

Das schöne Studienblatt läßt sich nicht als Vorzeichnung zu einer Figur in Uhdes zahlreichen religiösen Kompositionen bestimmen. Es mag um 1900 entstanden sein: Die Auflösung des Zeichnerisch-Linearen ist hier noch weiter gediehen als auf der Zeichnung Kat. Nr. 127. Im Grunde setzt sich die Figur aus schwarzen und weißen Flecken zusammen, die kurze Linien (Kontur!) akzentuieren, nicht bestimmen. Vgl. die Bemerkung unter Kat. Nr. 127. J. C. J.



Katalog Nr. 128

129 Gebet Christi am Ölberg

Kohle gewischt, schwarze Kreide auf weiß präparierter Leinwand, auf Karton aufgelegt.
607×810 mm
Unbezeichnet
Inv. Nr. 2406 A

Provenienz: Münchner Privatbesitz (bis 1963).

Bei der großen Kreidezeichnung auf weiß grundierter Leinwand handelt es sich offenbar um eine verworfene Vorzeichnung zu einem Gemälde auf demselben Träger. Das Ölberg-Thema hat Uhde jedoch in seinen religiösen Gemälden sonst nicht behandelt. Daher kehrt auch der an Goya erinnernde Ausdruck der Verzweiflung im Gesicht Christi nicht wieder. Neben der Ausdrucksintensität der Person Christi wirkt die Haltung des stark ins Licht gestellten Engels etwas gekünstelt und wie ins Licht hineingeschoben. Die Szene ist wohl – wie viele Vorstudien zu religiösen Bildern Uhdes – im Atelier (Engelstudien) gestellt worden.

Lesser Ury, geboren in Birnbaum/Posen 1861, gestorben in Berlin 1931. In armen und zerrütteten Verhältnissen in Birnbaum und Berlin aufgewachsen, entfloh Ury einer Schneiderlehre und besuchte 1878/79 die Düsseldorfer Akademie. Er bildete sich unter J. F. Portaels in Brüssel und 1880 unter J. Lefebvre in Paris weiter. Dort entstanden seine ersten impressionistischen Arbeiten. 1885 bis 1887 in Berlin und München, Begegnung mit Uhde und Liebermann, wohlwollende Anerkennung durch Menzel. 1887 ließ er sich, unterbrochen von vielfachen Studienreisen, endgültig in Berlin nieder. Ein tiefes Zerwürfnis mit Liebermann führte zur Isolierung des jüdischen Malers im Berliner Kunstleben. Seine Werke blieben aber, besonders bei jüdischen Sammlern, begehrt. Erst 1915 schloß er sich nach Ausscheiden Liebermanns der Sezession an, 1921 Ehrenmitglied. Ury schuf Landschaften, Interieurs, Porträts, Blumenstücke und Großstadtbilder in Pastell und Öl, die einerseits an Degas, andererseits an Corot erinnern. Sein eigentliches Interesse aber galt der Darstellung des Berliner Straßenlebens, der Nacht- und Caféhausszenen, die er immer wieder und mit unvergleichlichem Impasto behandelte. Sein spezifischer Kolorismus erreicht in der Darstellung der nächtlichen Stimmungen Berlins einen Höhepunkt. Die Bedeutung Urys wird erst in unseren Tagen erkannt.

Literatur: Karl Schwarz: Lesser Ury, Berlin 1920; – Adolph Donath: Lesser Ury und seine Stellung in der modernen deutschen Malerei, Berlin 1921; – Lothar Brieger: Lesser Ury, Berlin 1921; – Ausstellungskatalog »Lesser Ury. Ausstellung anläßlich des 100. Geburtstages« Bezirksamt Tiergarten von Berlin 1961; – Ausstellungskatalog »Lesser Ury zum 50. Todestag. Gemälde, Pastelle, Zeichnungen und Graphik« Galerie Pels-Leusden Berlin 1981.

130 Interieur mit lesender Dame · 1883

Bleistift, Pinsel / Tusche und Deckweiß-Höhungen auf gelblichem Papier.
292×193 mm
Bezeichnet links unten: *L Ury 83*
Inv. Nr. 2200 A

Versteigerung: 1962 Weinmüller, München. 82. Auktion vom 27./28. Juni 1962, Nr. 1395.

Ausstellung: Ausstellungskatalog »Berliner Innenräume der Vergangenheit« Berlin Museum, Berlin 1970, Nr. 91

Studie zu einem etwas anders ausgeführten Gemälde von 1886 (vgl. A. Donath 1921, Abb. 39) bzw. 1888 (vgl. Adolph Donath: Lesser Ury. In: Velhagen & Klasing Monatshefte 21, 1906/07, S. 570, S. 572 Abb.). Die Studie entstand mit einer ganzen Reihe ähnlich angelegter Blätter während Urys Aufenthalt in Volluvet, Belgien, und stellt daher wohl, wie auch das Gemälde, keinen Berliner Innenraum dar (wie Kat. Berlin 1970, Nr. 91 angibt). Das Gemälde befand sich 1921 im Besitz von Geheimrat Prof. Dr. Israel, Berlin. J. O.

Die dichte Atmosphäre dieses Innenraums bestimmt den ersten Eindruck. Man fühlt sich an die – erst seit um 1890 entstandenen – Innenräume des Franzosen Edouard Vuillard (Cuiseaux 1868 bis 1940 La Baule) erinnert, so »französisch« wirkt Urys Tuschzeichnung. Das besondere Gefühl für die stimmige Darstellung einer Umwelt, in der der Mensch handelt oder »ist«, hat des Künstlers Werk entscheidend geprägt.

J. C. J.

Corinth

Lovis Corinth, geboren in Tapiau/Ostpreußen 1858, gestorben in Zandvoort/Holland 1925. Corinth begann seine künstlerische Ausbildung 1876 an der Königsberger Akademie unter Otto Günther und setzte sie 1880 bis 1884 unter Ludwig von Löfftz an der Münchner Akademie fort. Über Antwerpen reiste er nach Paris und arbeitete unter Bouguereau an der Académie Julian. Nach 1886 in Königsberg und Berlin, ab 1890 in München. 1901 durch Walter Leistikow zur Übersiedlung nach Berlin bewogen, eröffnete Corinth eine private Malschule. 1903 heiratete er seine Schülerin Charlotte Berend. Reisen nach Holland und Belgien. Studium Rembrandts und Frans Hals'. Seit 1902 Vorstandsmitglied der Berliner Sezession und 1915, nach Rücktritt Liebermanns, deren Präsident. Seit 1918 Sommermonate am Walchensee. Wenige Tage vor seinem Tod reiste Corinth nach Holland, um nochmals Frans Hals und Rembrandt zu sehen. Den dunklen Ton der Porträts und realistischen Figurenkompositionen seiner Anfangsjahre hellte Corinth seit den frühen neunziger Jahren durch die Bekanntschaft mit der Freilichtmalerei auf. In München, besonders aber in Berlin schuf er Porträts, Landschaften, Akte, antike Legendendarstellungen und religiöse Kompositionen mit der ihm eigenen Vitalität. Nach einem Schlaganfall 1911 entstehen Landschaften, Stilleben und Bildnisse von intensiver Empfindung, nach 1918 die berühmten farbenglühenden Walchenseelandschaften.

Literatur: Karl Schwarz: Das graphische Werk von Lovis Corinth, Berlin 1913, 2. Aufl. 1922; – Georg Biermann: Lovis Corinth, Bielefeld und Leipzig 1922 (Künstler-Monographien. 107.); – Lovis Corinth: Selbstbiographie, Leipzig 1926; – Charlotte Berend-Corinth: Die Gemälde von Lovis Corinth. Werkkatalog mit einer Einführung von Hans Conrad Röthel, München 1958; – Ausstellungskatalog »Lovis Corinth. Das Porträt. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen«, Badischer Kunstverein, Karlsruhe 4. Juni – 3. Sept. 1967; – Thomas Deecke: Die Zeichnungen von Lovis Corinth. Studien zur Stilentwicklung, Phil. Diss. Berlin 1973; – Ausstellungskatalog »Lovis Corinth. Gemälde und Druckgraphik«, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1975; – Ausstellungskatalog »Lovis Corinth. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und druckgraphische Zyklen«, Kunsthalle Köln 1976; – Thomas Corinth: Lovis Corinth. Eine Dokumentation, Tübingen 1979.

131 Silen mit Bacchantinnen · 1895

Farbige Kreide über Bleistift auf gelblichem, leichtem Büttenpapier, zwei Blätter in der Mitte auf Stoß zusammengeklebt. Auf der Rückseite Bleistiftskizze eines diskutierenden Mannes.
482×626 mm
Bezeichnet rechts unten in Bleistift: *Lovis Corinth*
Inv. Nr.: 185 A

Provenienz: Sammlung Dr. Rudolf Michalik, München.

Versteigerung: 1955 R. N. Ketterer, Stuttgart. 21. Auktion vom 25. Mai 1955 Nr. 981.

Entwurfsskizze für den rechten Teil des Gemäldes »Bacchanale« von 1896 in der Städtischen Kunstsammlung Gelsenkirchen (vgl. Ch. Berend-Corinth 1958, S. 69 Nr. 131, Abb. S. 336). Als Studie zu dem Bild gibt es eine farbige Lithographie im Gegensinn von 1895 (vgl. K. Schwarz 1922, S. 36 Nr. L 14; – Abb. bei G. Biermann 1913, S. 25), die es nahelegt, unsere Skizze ebenfalls auf 1895 zu datieren. Der mit kräftiger Kontur und verwischten Strichlagen angelegte Bacchus, ebenso die Mänaden wurden ins Gemälde übernommen. 1914 wiederholte Corinth die Darstellung des Gemäldes in einer Radierung (vgl. K. Schwarz 1922, S. 99 Nr. 150). J. O.

Lovis Corinth war erfüllt von einem geradezu barocken Lebensgefühl; es ist deshalb nur folgerichtig, daß er ein enges Verhältnis zur flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts, zumal zum Werk des Peter Paul Rubens und des Jacob Jordaens gehabt hat. Diese Zeichnung greift ja ein Thema auf, das Rubens wie Jordaens des öfteren behandelt haben. »Der trunkene Silen« verkörpert Lebenslust und Lebenskraft des Alters, die sich freilich im Essen und Trinken erschöpft, die erotischen Freuden, die sich um ihn herum entladen in Umarmungen und ausgelassenem Tanz, kümmern ihn nicht.

Der Strich dieser Zeichnung ist von elementarer Spontaneität. Schon ist an das Gemälde gedacht, denn die Kreiden entwerfen die Farbigkeit der Malerei, setzen auch bereits Farbakzente. Wie ein sich allmählich vergegenwärtigendes Traumbild ist die Darstellung mit schwebender Leichtigkeit und mit sicherem Gefühl für das räumliche Szenarium entworfen. J. C. J.

132 Charlotte Corinth auf einem Sofa sitzend, hinter ihr eine Stehlampe mit gemustertem Schirm · 1917

Bleistift und Rotstift auf kräftigem, rauhem Papier.
339×251 mm
Bezeichnet rechts unten: *Lovis Corinth 1917.* – links unten von fremder Hand: *43 J.* – auf der Rückseite Berliner Zollstempel (vor 1919).
Inv. Nr.: 193 A

Versteigerung: 1955 R. N. Ketterer, Stuttgart. 21. Auktion vom 25. Mai 1955 Nr. 982.

Ausstellungen: Karlsruhe 1967, Nr. 107 Abb.; – Ausstellungskatalog »Berliner Innenräume der Vergangenheit« Berlin-Museum, Berlin 1970, Nr. 3; – Ausstellungskatalog »Lovis Corinth. Handzeichnungen und Aquarelle 1875–1925« Kunsthalle Bremen 1975, S. 79 Nr. 106 Abb.

Studie für das Gemälde »Dame im Salon« von 1917 (ehem. Städtisches Museum Stettin, vgl. Ch. Berend-Corinth 1958, S. 144 Nr. 699, Abb. S. 672). Die Zeichnung wurde von Corinth weiter für die gegensinnige Radierung »Interieur mit Frau« desselben Jahres benutzt (vgl. K. Schwarz 1922, S. 164 Nr. 307, S. 165 Abb.). Der Salon in der Berliner Klopstockstraße, in den sich Charlotte Corinth gerne zurückzog, war mit schönen Pflanzen und zierlichem Mobiliar (vgl. Foto »Wohnzimmer von Corinths« bei Th. Corinth 1979, S. 565 Abb. 176) eingerichtet.

Charlotte Berends (Berlin 1880–1967 New York) Bedeutung im Leben und für die Kunst Corinths kann kaum überschätzt werden. »Ein Schutzgeist in wirklicher Menschengestalt, das ist meine Frau . . .« (Lovis Corinth). Sie war es, die ihn immer wieder aus den Depressionen und Selbstzweifeln, die ihn befielen, erlöste, sie, die ihm in ungezählten Bildern Modell war. Corinth hatte die um 22 Jahre Jüngere 1901 als Malschülerin kennengelernt. Sie heirateten 1903. Die 25 Jahre ihres gemeinsamen Lebens schildert Charlotte Berend in ihren Erinnerungen (vgl. Th. Corinth 1979, S. 364–366).

Katalog Nr. 132

133 Schöner Morgen am Walchensee · 1919

Pinsel / Aquarellfarben auf Bütten.
215×278 mm
Bezeichnet in der Mitte unten: *Schöner Morgen / Walchensee Lovis Corinth*
Inv. Nr.: 1265 A

Provenienz: Deutscher Kunsthandel 1965.

Ausstellungen: Ausstellungskatalog »Lovis Corinth. Handzeichnungen und Aquarelle« Overbeckgesellschaft Lübeck, 20.6.–15.8.1965, Nr.81; – Ausstellungskatalog »Lovis Corinth« Kunsthalle Bielefeld 1974, S. 42 Nr. Z 62. Abb. S. 46.

Von 1918 bis zu seinem Tod verbrachte Corinth die Sommermonate in Urfeld am Walchensee, seit 1919 im eigenen Haus. In diesen Jahren entstanden die Gemälde, Radierungen, Aquarelle und Zeichnungen, die die Umgebung des Hauses und den Blick über den See hin zum Karwendelgebirge immer neu zum Motiv nehmen. Vom gleichen Standort und in verwandter Farbigkeit malte Corinth 1919 »Walchensee, blaue Landschaft« (vgl. Ch. Berend-Corinth 1958, S. 152 Nr. 771, S. 714), so daß die Datierung unseres Aquarells auf 1919 erlaubt ist.

Mit fast impressionistischer Dynamik hat Corinth seine Walchenseelandschaften in Farbe und Licht aufgelöst. Wie die späten Selbstbildnisse weniger private Protokolle als vielmehr visionäre Meditationen sind, so geben die Walchenseelandschaften keine Abschilderungen der Natur, sondern sind Wesensschau der Landschaft selbst. J.O.

Vermutlich ist es Herbst oder Winter auf diesem Aquarell, denn die Farben, die, naß in naß gemalt, allein den Blick über den See entwerfen, rufen die rigorose Klarheit eines Dezembertages herauf. Violett bezeichnet den Wasserspiegel, mit Schwarz, dem Rot beigegeben ist, wird das Ufer abgegrenzt. Die Bergkette wird durch tiefes Blau dargestellt, Rotmischungen verdeutlichen den Widerschein der Morgensonne, der Himmel in Ultramarin ist stürmisch bewegt: Aus Blauabstufungen und Rottönen hat Corinth ein atmosphärisch wie räumlich ungemein dichtes Werk geschaffen. J.C.J.

134 Selbstbildnis · 1922

Feder/Tusche, Pinsel/Aquarellfarben auf dünnem, weißem Papier.
221 × 139 mm
Bezeichnet im unteren Drittel: *Herrn Arthur Kraft / vergnügte Feiertage / mit längerem (?) Weihnachten / 1922. Lovis Corinth*
Inv. Nr.: 2690 A

Provenienz: Sammlung Kr. Fritz Rothmann, London – Deutscher Kunsthandel (bis 1964).

Ausstellungen: Kat. Lübeck 1965, farbige Abb. im Vorwort; – Kat. Karlsruhe 1967. Nr. 119, Abb.; – Kat. Bremen 1975, S. 94 Kat. Nr. 161, Abb. S. 156; – Ausstellungskatalog »Wilhelm Busch als Zeichner nach der Natur« Wilhelm-Busch-Museum, Hannover, 26. Mai–29. August 1982, Nr. 170, Abb. S. 201.

Das Blatt nimmt innerhalb der zahlreichen Selbstbilsnisse Corinths eine Sonderstellung ein.

Nie, auch nicht in seinen bacchantischen Selbstbildnissen – und schon gar nicht in jenen der Spätzeit – ist die Melancholie seine Wesens ganz überwunden. Einerseits vermischt sie sich mit ungestümer Lebensfreude, die so oft als Charakteristikum Corinthschen Schaffens herhalten muß, andererseits ist der tiefe Lebensernst, aus dem Corinth eigentlich schuf, unübersehbar und erschütternd vergegenwärtigt.

In unserer wie im Fluge hingeworfenen Zeichnung aber vermischen sich die beiden gegensätzlichen Möglichkeiten: Hier ist ein Augenblick ausgelassener Fröhlichkeit festgehalten, die umschlägt in ein verzerrendes Erschrecken. So ist das Selbstbild ein Beispiel für den sehr persönlich geprägten »Expressionismus« des alten Corinth. Aus der dem Leben abgetrotzten Handschrift, deren erregter Duktus die Wirklichkeit nur noch ungefähr festhalten kann, wachsen psychologisch entlarvende Beobachtungen und einzigartige hellsichtige Notationen, die wie unter einem Diktat entstanden zu sein scheinen.

So geht die Zeichnung auch einen Schritt weiter als die unmittelbar voraufgegangenen gezeichneten Selbstbilder (vgl. jene aus dem Oktober 1922, in: Kat. Karlsruhe 1967, Nr. 122 Abb., Nr. 117 Abb., und jenes vom 19. Oktober, in: L. Corinth 1926, S. 137 Abb.).

Arthur Kraft, dem das Blatt zugeeignet ist, war Mitinhaber des Berliner Pelzgeschäfts Kraft & Lewin und Corinth-Sammler. Er besaß unter anderem Corinths »Porträt Henny Porten als Anna Boleyn« von 1920 (vgl. Ch. Berend-Corinth 1958, S. 154, Nr. 789, Abb. S. 725; vgl. weiter Brief Krafts vom 21.10.1920 an L. Corinth über den Erwerb des Bildes, Th. Corinth 1979, S. 272).

135 Walchensee · 1923

Pinsel/Aquarellfarben und Deckweiß auf weißem Papier.
364×510 mm
Bezeichnet links unten: *Lovis Corinth/5. August 1923*
Inv. Nr.: 2689 A

Provenienz: Sammlung Dr. F. H. Hirschland, Lake Worth/Florida (USA) – Deutscher Kunsthandel (1964).

Ausstellungen: Ausstellungskatalog »Lovis Corinth. Gedächtnisausstellung« Stadthalle Wolfsburg, Städtische Galerie München 1958, Nr. 274; – Ausstellungskatalog »Lovis Corinth. Handzeichnungen und Aquarelle« Overbeck-Gesellschaft, Lübeck, 20.6.–15.8.1965, Nr. 101; – Ausstellungskatalog »Lovis Corinth« Kunsthalle Bielefeld 1974, S. 42 Nr. Z 68.

Literatur: Paul Fechter: Der Landschafter Lovis Corinth. In: Der Cicerone 18, 1926, S. 621–631, Abb. vor S. 631.

Das Aquarell gehört mit anderen Zeichnungen in eine Gruppe, die 1923 zum Gemälde »Walchensee, Landhaus mit Wäscheplatz« der Staatsgalerie Stuttgart führten (vgl. Staatsgalerie Stuttgart. Malerei und Plastik des 19. Jahrhunderts. Bearb. v. Christian v. Holst, Stuttgart 1982, S. 57, Abb.). Zu erwähnen sind eine Kohlezeichnung mit ähnlichem Gebäude vom »Juli 1923« (vgl. G. Biermann 1924, S. 85 Abb.) und eine knappe Kohlestudie, die als unmittelbare Vorzeichnung zum Stuttgarter Bild gelesen werden kann (vgl. Ausstellungskatalog »Lovis Corinth. Sammlung Dr. Fritz Rothmann, London« Staatliche Kunstsammlungen Kassel 1963/64, Nr. 35, Abb.). Es ist zu erwähnen, daß das Motiv bereits in einer Radierung von 1920 begegnet (vgl. Heinrich Müller: Die späte Graphik von Lovis Corinth, Hamburg 1960, S. 36 Nr. 731). – Zu dem Aufenthalt Corinths in Urfeld am Walchensee im Juli und August 1923 vgl. Th. Corinth 1979, S. 305–306.

Publikationen der Sammlung Georg Schäfer

EUGEN DIEM, »Johann Sperl«.
Ein Meister aus dem Leiblkreis.
München 1955 DM 10,–

WILHELM SPITZWEG, »Der unbekannte Spitzweg«. Ein Bild aus der Welt des Biedermeier. Dokumente, Briefe, Aufzeichnungen. München 1958 DM 15,–

KONRAD KAISER, »Adolph Menzel«.
Gemälde, Aquarelle, Guaschen, Pastelle, Handzeichnungen – aus der Sammlung Georg Schäfer. 1965 DM 35,–

»Klassizismus und Romantik in Deutschland«.
Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. 1966 DM 60,–
vergriffen!

»Der frühe Realismus in Deutschland 1800–1850«.
Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. 1967 DM 50,–

»Romantik und Realismus in Österreich«.
Ausstellung in Schloß Laxenberg bei Wien.
1968 DM 50,–

»Münchner Malerei von Kobell bis Spitzweg«
Ausstellung im Rathaus Erlangen. 1969 DM 10,–

»Carl Gustav Carus und die zeitgenössische Dresdner Landschaftsmalerei«.
Ausstellung im Alten Rathaus Schweinfurt.
1970 DM 15,–
vergriffen!

»Adolph Menzel«.
Gemälde und Zeichnungen.
Ausstellung im Alten Rathaus Erlangen.
1971 DM 15,–

»Carl Spitzweg und sein Münchner Malerkreis«.
Ausstellung in Kiel, Münster, Bielefeld.
1972 DM 20,–

»Carl Spitzweg«.
Ausstellung in Schweinfurt, Augsburg, Lübeck, Würzburg. 1976/77
Verkauf über das Mainfränkische Museum in Würzburg DM 10,–

»Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert«.
Dauerausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Seit 1977.
Verkauf über das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg.
8500 Nürnberg 11, Postfach 95 80. DM 20,–

»Ferdinand Georg Waldmüller«.
Ausstellung in Schweinfurt, Augsburg, Erlangen, Kiel, Würzburg. 1978/79 DM 10,–

»Adolph Menzel«.
Realist – Historist – Maler des Hofes.
Ausstellung in Kiel, Bremen, Lübeck, Schweinfurt, Augsburg. 1981/82 DM 22,–

Bestellungen richten Sie bitte an:
Sammlung Georg Schäfer
Schloß Obbach,
8721 Euerbach
Telefon (0 97 26) 7 02
(gegen Barscheck oder Vorauszahlung
+ Porto und Verpackung DM 5,–)